PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

MICHIKO OKANO

MA: ENTRE-ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO NO JAPÃO
Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

SÃO PAULO
2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

MICHIKO OKANO

MA: ENTRE-ESPAÇO DA COMUNICAÇÃO NO JAPÃO
Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente

Banca Examinadora

____

____

____

____

____

SÃO PAULO
2007

À minha mãe

À Profa. Christine Greiner, minha orientadora, que me levou à PUC assistir as aulas de semiótica em 1997. E desde então, acalentou e incentivou incansavelmente a minha jornada pelos estudos japoneses. Sem a sua orientação e apoio, este trabalho não teria existido...

À Profa. Lucrécia D'Alessio Ferrara, a quem devo também a produção desta tese, pela paciência, apoio, estímulo e carinho durante esta trajetória acadêmica.

Aos professores Yoshisuke Nakaoka da Universidade de Hyogo e Itsuo Sakane do IAMAS (Institute of Advanced Media Arts and Science) que me incentivaram do outro lado do planeta, ora enviando livros, ora agendando entrevistas na minha viagem ao Japão.

Ao colega Fábio Sadao Nakagawa pelas aulas de cinema, pela paciência e apoio durante os últimos anos.

À bibliotecária Grace Kioka Nakata que não só fez a revisão da bibliografia mas, buscou textos em bibliotecas mais longínquas, pela eficiência e prontidão constante no atendimento.

A Manoel Ishiki, pela paciência, a quem devo a produção gráfica deste trabalho.

A Hélio Ishii que me auxiliou na edição das obras fílmicas.

A International Research Center for Japanese Studies de Kyoto por me permitir realizar pesquisas na sua biblioteca em 2002.

À Fundação Japão pela oportunidade de trabalhar em contato direto com a cultura japonesa.

Aos meus familiares e amigos, pela paciência e estímulo nos momentos mais difíceis.

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

_Ma:_ entre-espaço da comunicação no Japão –
um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente.

Esta tese investiga algumas possibilidades de tradução do elemento cultural japonês denominado *Ma*, que representa um entre-espaço de onde e quando acontece o processo de comunicação. O estudo baseia-se na compreensão do *Ma* como um quase-signo, que é um conceito da semiótica peirceana, reconhecível somente por meio da sua concretização – nesse caso, as espacialidades *Ma*, aqui discutidas a exemplos da arquitetura e do cinema.

Fruto de uma extensa pesquisa bibliográfica sobre o tema, que incluiu títulos japoneses e ocidentais, o trabalho descreve e analisa a exposição organizada pelo arquiteto Isozaki Arata em Paris em 1978, que transformou o *Ma* em um símbolo de exportação da cultura japonesa para o Ocidente. Em seguida, apresenta leituras das espacialidades *Ma* na arquitetura tradicional japonesa e em algumas obras do arquiteto Ando Tadao (1941 -). No que concerne ao cinema, foram analisados filmes do diretor clássico japonês Ozu Yasujiro (1903 - 1963) e do cineasta e ator Kitano Takeshi (1947 -).

O objetivo principal foi propor a espacialidade *Ma* como signo e processo de mediação característico da cognição e percepção entre os japoneses, de modo a abrir novas possibilidades de comunicação para aprofundar o diálogo entre o Japão e o Ocidente, fora do âmbito exclusivo das imagens estereotipadas, facilmente aceitas pelos paradigmas de mercado em tempos de mundialização.

Palavras chave: *Ma;* comunicação intercultural; espaço; entre-espaço japonês; estética japonesa.

Abstract

Ma: an inter-space of communication in Japan – a study on the dialogues between East and West.

The dissertation investigates a few possibilities to translate the Japanese cultural element known as *Ma*, which represents an inter-space in which and at what time the process of communication occurs. The study starts from the understanding of *Ma* as a quasi-sign, which in its turn is a concept from Peircean semiotics, recognizable only through its materialization – in this case, the *Ma* spatialities that we discuss on the basis of examples drawn from architecture and the motion pictures.

At the end of a comprehensive bibliographical research on the theme, which included Japanese and Western titles, the study describes and examines the exhibition organized by architect Isozaki Arata in Paris, in 1978, that transformed *Ma* into a symbol of the Japanese culture exported to the West. Subsequently, it presents readings of *Ma* spatialities found in traditional Japanese architecture as well as in a few works by architect Ando Tadao (1941 -). As regards examples from the motion pictures, the study has contemplated feature films by classical Japanese motion-picture director Ozu Yasujiro (1903 - 1963) and by moviemaker and actor Kitano Takeshi (1947 -).

Our main objective is to propose the *Ma* spatiality as both sign and characteristic mediation process of cognition and perception among the Japanese in such a way as to open new possibilities of communication to deepen the dialogue between Japan and the West, outside the exclusive sphere of stereotyped images that are easily accepted by market paradigms in times of globalization.

Key words: *Ma;* intercultural communication; space; Japanese inter-space; Japanese esthetic.

Lista de Ilustrações

Fig. 01 *Rissa* ....pg. 27
MIZUNO, Katsuhiko. **The gardens of Kyoto.** Kyoto: Kyoto Shoin, 1987. p.51.

Fig. 02 *Himorogi* .... pg. 27
ISOZAKI, Arata. **Mitate no shuhô:** nihonteki kûkan no dokkai (A técnica do Mitate: leitura dos espaços japoneses) Tokyo: Kajima Shuppansha, 1990. p.12.

Fig. 03 *Engawa* .... pg. 28
CARVER, Jr, Norman, F. **Form and space of Japanese architecture.** Tokyo: Chikokusha, 1975. p.152.

Fig. 04 Santuário Izumo Taisha.. pg. 29
ISOZAKI, Arata. **Mitate no shuhô:** nihonteki kûkan no dokkai (A técnica do Mitate: leitura dos espaços japoneses) Tokyo: Kajima Shuppansha, 1990. p.16.

Fig. 05 Palco do teatro Nô .... pg. 30
NIHON HÔSÔ SHUPPAN KYÔKAI. **Nô, kyôgen kanshô nyûmon.** (Introdução à apreciação do Nô e kyôgen) Tokyo: Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1990. p. 2 e 3.

Fig. 06 *Tana* .... pg. 33
HIDA, Sadao. **Nihon no dentô**: iro to katachi. (A tradição japonesa: cor e forma) Tokyo: Graphic Sha, 1987. p. 92.

Fig. 07 Espaço interno da arquitetura tradicional japonesa .... pg. 34
CARVER, Jr, Norman, F. **Form and space of Japanese architecture.** Tokyo: Chikokusha, 1975. p.94.

Fig.08 *Gankô-gata* .... pg. 34
WAFU KENKYÛSHA (Ed.). **Dentô no shôka:** Murano Togo no dezain essensu. (O sublime da tradição: a essência do design de Togo Murano). Tokyo: Kenchiku Shiryô Kenkyûsha, 2000. p.36.

Fig. 09 *Tokonoma* .... pg. 35
HIDA, Sadao. **Nihon no dentô:** iro to katachi. (A tradição japonesa: cor e forma) Tokyo: Graphic Sha, 1987. p. 90.

Fig. 10 *Kuzôshi Emaki* .... pg. 37
KOMATSU, Shiguemi (Org.). **Kigazôshi, jigokuzôshi, byôzôshi, kuzôshi-emaki.** Tokyo: Chuôkôronsha, 1990. Nihon no Emaki 7. p. 110 a 119.

Fig. 11 Jardim de Pedras e Areia .... pg. 37
CARVER, Jr, Norman, F. **Form and space of Japanese architecture.** Tokyo: Chikokusha, 1975. p.104.

Fig. 12 Santuário Nikkô Tôshôgû .... pg. 38
NISHI, Kazuo et al. (Org.) **Katsura kyû to Tôshôgû.** (Palácio Katsura e Tôshôgû) Tokyo: Kodansha, 1991. Nihon Bijutsu Zenshu. Vol. 16. p. 82.

Fig. 13 Santuário Ise .... pg. 39
GAKKEN. **Isejingû:** nihonjin no tamashii no furusato. (Santuário Ise: terra natal dos espíritos dos japoneses) Tokyo: Gakken. 2003. p. 7

Fig. 14 Jardim-ruela *roji-niwa,* Vila Arizawa, Matsue .... pg. 40
CARVER, Jr, Norman, F. **Form and space of Japanese architecture.** Tokyo: Chikokusha, 1975. p.159.

Fig.15 Santuário Ise, Ise, Japão .... pg. 54
Fotografia da autora.

Fig.16 Parte da Pintura *Rakuchu Rakugai Zu* .... pg. 58
Museu Nacional de Tóquio, Biombos de 1,38x 3,41m da Era Muromachi.
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Jûyô Bunkazai** (Patrimônios Culturais Importantes) vol.5 Kaiga (Pintura) Tokyo: Mainichi Simbun sha, 1975. p.40.

Fig.17 Restaurante Hassho-kan, Nagoya .... pg. 67
ITOH, Teiji; FUTAGAWA, Yukio. **The classic tradition in Japanese architecture:** modern visions of the sukiya style. Tokyo: Weatherhill/Tankosha, 1978. p.67.

Fig.18 Katsura Rikyu, Kyoto .... pg. 68
CARVER, Jr, Norman, F. **Form and space of Japanese architecture.** Tokyo: Chikokusha, 1975. p.151.

Fig.19 Casa de Cerimônia do Chá, Kankyo, Tokyo .... pg. 69
ITOH, Teiji; FUTAGAWA, Yukio. **The classic tradition in Japanese architecture:** modern visions of the sukiya style. Tokyo: Weatherhill/Tankosha, 1978. p.109.

Fig.20 Santuário Ise, Torii .... pg. 72
Fotografia da autora.

Fig. 21 Santuário Ise, Caminhada ao santuário .... pg. 73
Fotografia da autora.

Fig. 22 Santuário Ise, Zona de ablução .... pg. 73
Fotografia da autora.

Fig. 23 Palácio de Versalhes .... pg. 77
Fotografia da autora.

Fig. 24 Katsura Rikyu .... pg. 79
Fotografia da autora.

Fig. 25 Planta Katsura Rikyu .... pg. 79
Escaneado do folheto distribuído em Katsura Rikyu.

Fig. 26 Katsura Rikyu, Ponte .... pg. 79
Fotografia da autora.

Fig. 27 Katsura Rikyu,*Tobiishi* .... pg. 81
Fotografia da autora.

Fig. 28 Katsura Rikyu, *Tobiishi* .... pg. 81
Fotografia da autora.

Fig. 29 Jardim de Pedras e Areia, *Shakkei* .... pg. 82
Fotografia da autora.

Fig. 30 Sumiyoshi no Nagaya, Planta .... pg. 86
ANDO TADAO. **The Japan Architect,** Tokyo, J. A. Quartely, n.1, jan. 1991. p.143

Fig. 31 Sumiyoshi no Nagaya .... pg. 87
ANDO TADAO. **The Japan Architect,** Tokyo, J. A. Quartely, n.1, jan. 1991. p.143.

Fig. 32 Sumiyoshi no Nagaya .... pg. 87
ANDO TADAO. **The Japan Architect,** Tokyo, J. A. Quartely, n.1, jan. 1991. p.144.

Fig. 33 Mukojima .... pg. 87
Fotografia da autora.

Fig. 34 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Reservatório .... pg. 88
Fotografia da autora.

Fig. 35 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Apartamento .... pg. 89
Fotografia da autora.

Fig. 36 Times I .... pg. 89
Fotografia da autora.

Fig. 37 Yasuda Kan, *The Secret of the Sky* .... pg. 90
Fotografia extraída do site http://www.kan-yasuda.co.jp/j/work/wo_naoshima.html

Fig. 38 James Turrel, *Open Sky* .... pg. 91
Bijutsu Techô, Tokyo, n. 854, set. 2004. p.35.

Fig. 39 Minamidera .... pg. 93
TADAO Ando: museum guide. 4. ed. Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 2003. 158 p.

Fig. 40 Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cervejaria Asahi .... pg. 94
Fotografia da autora.

Fig. 41 Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cervejaria Asahi .... pg. 94
Fotografia da autora.

Fig. 42 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Monotrilho .... pg. 96
Fotografia da autora.

Fig. 43 Museu de Arte Chichu .... pg. 96
Fotografia de Fujitsuka Mitsumasa

Fig. 44 Museu de Arte Chichu, Espaços labirínticos .... pg. 97

Fig. 45 Sugimoto Hiroshi, *Time Exposed* .... pg. 98
Fotografia da autora.

Fig. 46 Hompôdera, Lótus e escada .... pg. 99
Fotografia da autora.

Fig. 47 Hompôdera, *Kekkai* .... pg. 99
Fotografia da autora.

Fig. 48 Hompôdera, Caminho para o templo .... pg. 100
Fotografia da autora.

Fig. 49 Museu Nariwa .... pg. 100
Fotografia da autora.

Fig. 50 Museu Nariwa .... pg. 101
Fotografia da autora.

Fig. 51 MOMA de Nova York .... pg. 101
Fotografia da autora.

Fig. 52 Praça Mermaid .... pg. 101
Fotografia da autora.

Fig. 53 Praça Mermaid .... pg. 101
Fotografia da autora.

Fig. 54 Suntory Museum .... pg. 102
Fotografia da autora.

Fig. 55 Museu Chikatsu Asuka .... pg. 102
Fotografia da autora.

Fig. 56 Museu do Século XXI .... pg. 105
The Japan Architect, Tokyo, n. 65, spring 2007. p.83.

Fig. 57 Marine Station Naoshima .... pg. 106
The Japan Architect, Tokyo, n. 64, winter 2007. p.40.

Fig. 58 Galeria de Tesouros de Hôryûji, Museu Nacional de Tokyo .... pg. 106
Fotografia da autora.

Fig. 59 Seqüência da cena da porta-janela do salão de beleza do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:31:15) .... pg. 116

Fig. 60 Seqüência da cena do quarto sem a noiva do filme *Banshun* de Ozu Yasujiro. (aproximadamente à 01:42:13). .... pg. 117

Fig. 61 Seqüência da cena da porta e do relógio da casa de Aya do filme *Banshun* de Ozu Yasujiro (aproximadamente à 01:01:14). .... pg. 119

Fig. 62 Seqüência da cena do vaso da hospedaria do filme *Banshun* de Ozu Yasujiro (aproximadamente à 01:28:02). .... pg. 122

Fig. 63 Seqüências da cena do corredor da hospedaria do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:48:03) e (aproximadamente aos 00:55:50). .... pg. 124

Fig. 64 Plano 3 da primeira seqüência da cena do corredor da hospedaria do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:48:18). .... pg. 125

Fig. 65 Plano 4 da primeira seqüência da cena do corredor da hospedaria do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:48:24). .... pg. 125

Fig. 66 Esquema da seqüência da cena do corredor da hospedaria do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:48:03) e (aproximadamente aos 00:55:50). . pg. 126

Fig. 67 Seqüências da cena da estação fluvial do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:02:31) e (aproximadamente à 01:47:51). .... pg. 127

Fig. 68 Esquema das seqüências da cena da estação fluvial do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente aos 00:02:31) e (aproximadamente à 01:47:51) .... pg. 128

Fig. 69 Plano 1 da segunda seqüência da cena da estação fluvial do filme *Tokyo Monogatari* de Ozu Yasujiro (aproximadamente à 01:47:51). .... pg. 129

Fig. 70 Plano da cena de Kikujiro e Masao que andam na estrada do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:33:58). .... pg. 132

Fig. 71 Plano da cena de Kikujiro e Masao que andam na rua do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:09:45). .... pg. 132

Fig. 72 Plano da cena da estrada refletida nos óculos de Kikujiro do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:57:04). .... pg. 132

Fig. 73 Seqüência da cena da capa do álbum de fotos do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:03:46). .... pg. 133

Fig. 74 Planos da cena de introdução de segmentos do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:03:46; 00:27:50; 00:34:07; 00:44:08; e à 01:07:05; 01:15: 40; 01:18:32; 01:31:00 e 01:47:25). .... pg. 133

Fig. 75 Plano da cena de travessia por túnel 1 do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:30:12). .... pg. 134

Fig. 76 Plano da cena de travessia por túnel 2 do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:04:19). .... pg. 135

Fig. 77 Plano da cena de travessia sobre a ponte do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:50:20). .... pg. 135

Fig. 78 Plano da cena do Portão dos Dois Guardiões do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:04:32). .... pg. 135

Fig. 79 Plano da cena do Guardião do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:14:54). .... pg. 135

Fig. 80 Seqüência da cena da corrida inicial de Masao do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:01:44). .... pg. 136

Fig. 81 Seqüência da cena da corrida final de Masao do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takesh (aproximadamente à 01:52:15). .... pg. 137

Fig. 82 Seqüência da cena de praia do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:14:58). .... pg. 139

Fig. 83 Plano da cena de Kikujiro que anda na frente e de Masao atrás do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:33:00). .... pg. 141

Fig. 84 Plano da cena de Kikujiro e de Masao que andam lado a lado do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:59:50). .... pg. 141

Fig. 85 Plano da cena de Kikujiro com o braço nas costas de Masao do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:08:25) .... pg. 141

Fig. 86 Plano da cena de Kikujiro e de Masao com folhas do filme *Kikujiro no Natsu* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:28:14). .... pg. 141

Fig. 87 Plano da cena de primavera do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:37:15). .... pg. 145

Fig. 88 Plano da cena de verão do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:02:42). .... pg. 145

Fig. 89 Plano da cena de outono do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:23:10). .... pg. 145

Fig. 90 Plano da cena de inverno do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:32:50). .... pg. 145

Fig. 91 Plano da cena da corda do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:31:17). .... pg. 147

Fig. 92 Plano da cena do cata-vento do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 00:56:10). .... pg. 147

Fig. 93 Seqüência da cena do movimento da câmera do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:31:13). .... pg. 148

Fig. 94 Seqüência da cena de travessia da ponte à noite do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:25:10). .... pg. 149

Fig. 95 Plano da cena de travessia da ponte pênsil do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:28:38). .... pg. 149

Fig. 96 Seqüência da cena de travessia em aclive na neve do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:36:29). .... pg. 150

Fig. 97 Seqüência da cena de travessia em aclive no parque do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:49:58). .... pg. 151

Fig. 98 Plano da cena de bonecos de bunraku fora do palco do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:00:43). .... pg. 152

Fig. 99 Plano da cena de instrumentista e narrador do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente ao 00:01:19). .... pg. 152

Fig. 100 Plano da cena do público do teatro de bunraku do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente ao 00:01:21). .... pg. 152

Fig. 101 Plano da cena de bonecos de bunraku em ação do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente ao 00:01:35). .... pg. 153

Fig. 102 Plano da cena de bonecos transformados em humanos do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente aos 00:06:16). .... pg. 153

Fig. 103 Plano da cena de varal e da casa na neve do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:34:52). .... pg. 153

Fig. 104 Plano da cena de varal com bonecos na neve do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:35:04). .... pg. 154

Fig. 105 Plano da cena de varal com *kimonos* do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:35:09). .... pg. 154

Fig. 106 Plano da cena de andança do casal na neve do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:35:22). .... pg. 154

Fig. 107 Plano da cena do casal que corre à noite do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:43:40). .... pg. 154

Fig. 108 Plano da cena dos bonecos em cena do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:43:43). .... pg. 154

Fig. 109 Plano da cena da escorregada do casal na neve do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:44:35). .... pg. 154

Fig. 110 Plano da cena do casal pendurado no galho do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:44:50). .... pg. 154

Fig. 111 Plano da cena de bonecos transformados em humanos do filme *Dolls* de Kitano Takeshi (aproximadamente à 01:45:26) .... pg. 155

***Ma:* entre-espaço da comunicação no Japão -**
um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente

Sumário

Introdução .... pg 1

***1. Investigações sobre o* Ma**

1.1 A problemática da tradução .... pg 6

***1.2 A problemática da incognoscibilidade do* Ma** .... pg 9
***1.3* Ma *e espacialidade* Ma** .... pg 12
***1.4 Panorama dos estudos sobre o* Ma** .... pg 17

2. A exposição* Ma: Espace-Temps du Japon*: a inserção no Ocidente e críticas

***2.1* Ma: Espace-Temps du Japon** .... pg 24
2.2 A exposição como mídia: analogias .... pg 41
2.3 Comentários sobre a exposição .... pg 45

3. Investigações sobre a espacialidade* Ma *na arquitetura

3.1 A mediação como chave da organização da espacialidade japonesa ... pg 50

3.2* Ma*: o espaço intervalar na arquitetura .... pg 65

3.2.1Leituras de espacialidades* Ma *na Arquitetura: ontem .... pg 65
3.2.1.1 Espaço contínuo intervalar de coexistência: hisashi, engawa e genkan pg 66
3.2.1.1.1 Caso do hisashi e do engawa .... pg 67
3.2.1.1.2 Caso do genkan .... pg 69
3.2.1.2 Espaço contínuo de transição e passagem: sandô *e jardins* .... pg 72
3.2.1.2.1 Caso do santuário .... pg 72
3.2.1.2.2 Caso dos jardins .... pg 77

3.2.2 Leituras de espacialidades* Ma *na arquitetura: hoje .... pg 85
3.2.2.1 Ando: espacialidades de coexistência .... pg 85
3.2.2.1.1 Arquitetura e natureza .... pg 86
3.2.2.1.2 Arte e natureza em Naoshima .... pg 90
3.2.2.1.3 Arquitetura, arte e memória .... pg 93
3.2.2.2 Ando: espacialidades de passagem .... pg 95
3.2.2.2.1 Caso da Ilha de Naoshima .... pg 95
3.2.2.2.2 Caso do templo e de três museus .... pg 98
3.2.2.3 Obras de Ando: espacialidade Ma *e o homem* .... pg 103

3.3 Espacialidade de mediação polissensorial: conectar e vivenciar ...... pg 107

4. Investigações sobre a espacialidade **Ma** *no cinema*

4.1 Espacialidade **Ma** ***nos filmes de Ozu Yasujiro*** .... pg 111
4.1.1 O enquadramento intervalar nos filmes de Ozu .... pg 111
4.1.2 Análise da espacialidade Ma *nos filmes de Ozu* .... pg 115
4.1.2.1 Ausência e ambigüidade .... pg 115
4.1.2.2 Montagem seqüencial construtiva .... pg 118

4.2 Espacialidade Ma nos filmes de Kitano Takeshi .... pg 130
4.2.1 Análise da espacialidade Ma *no filme* Kikujiro no Natsu .... pg 131
4.2.1.1 Túnel, portal, ponte e praia .... pg 134
4.2.1.2 Metáfora, espacialização do tempo e estrutura espiral .... pg 140
4.2.2 Análise da espacialidade Ma no filme Dolls .... pg 144
4.2.2.1 Corda, cata-vento e câmera .... pg 146
4.2.2.2 Travessias .... pg 148
4.2.2.3 Bonecos, a grande metáfora .... pg 152

4.3 Montagem de espacialidades intervalares: participar e construir .... pg 156

5. Considerações finais .... pg 161

Bibliografia ....pg 167

Introdução

Esta tese analisa o *Ma*, um elemento cultural especificamente japonês que se apresenta atualmente como um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses e presente em toda as suas manifestações culturais: na arquitetura, nas artes plásticas, nos jardins, nos teatros, na música, na poesia, na língua, na comunicação interpessoal como os gestos do cotidiano ou o modo de se falar, etc.

A noção do *Ma* é muito antiga e remonta ao espaço vazio de conexão com o divino, demarcado por quatro pilastras. O vocábulo, porém, começa a ser utilizado somente no século XII e a sua ampla utilização ocorre entre o final do século XVI e o XVII. A sua existência restringiu-se ao sistema cultural nipônico até 1978, quando uma grande exposição realizada em Paris, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata e denominada *Ma*, *Espace-Temp du Japon,* apresentou o *Ma* para o Ocidente. A partir de então, o *Ma* começou a ser questionado pelos ocidentais e posteriormente foi revisto pelos próprios japoneses. Houve repercussão tanto em termos estéticos como políticos, sobretudo no que se refere à imagem do Japão no Ocidente e, por isso, esta exposição será tema de uma discussão específica no decorrer deste estudo.

As afirmações sobre o *Ma* não possuem um consenso geral entre os pesquisadores, mostrando-se tão vagas quanto múltiplas e de difícil compreensão. Numa visão mais específica dos estudiosos japoneses sobre o tema, surgem alguns esclarecimentos. Todos são unânimes, por exemplo, em pontuar que *Ma* seja algo reconhecível, mas não verbalizável como conceito e que constitui um modo de pensar próprio dos japoneses. Muitos fazem referência à conjunção espaço-tempo (ISOZAKI, 1990; KOMPARU, 1991; NISHIYAMA, 1981; KEN'MOCHI, 1992; OGURA, 1981), outros, ao espaço vazio, silêncio ou não-ação (KEN'MOCHI, 1992; MINAMI, 1983; ISHIGURO, 1982). Ken'mochi salienta que *"Ma* é um espaço vazio, mas não no sentido da vacuidade, mas prenhe de energia Ki." (1992: 39, T.N.). Alguns correlacionam o *Ma* à memória cultural ou pessoal, considerando-o como uma transmissão secreta da memória da cultura. O ator de *kabuki* Danjuro esclarece que existem dois tipos de *Ma*: o que pode ser ensinado e o que não pode ser, sendo o mais importante este último,

que é algo nato. (ISHIGURO, 1983: 185, T.N.). Existe também um entendimento do *Ma* como ressonância entre duas contrapartes, por Matsuoka (1980: 112, T.N.): "Chama-se *Ma* a um estado de franja constituída quando dois elementos se associam. (...) Uma área criada quando o elemento A se encontra em oposição com o B."

Alguns japoneses mencionam o nível metafísico do *Ma* e, portanto, da sua não-conceituação (KAWAGUCHI, 1982; MINAMI, 1983; MATSUOKA, 1980). Kawaguchi (1982: 168, T.N.) afirma que "*Ma* não possui explicação lógica e que ele é *Ma* justamente porque não possui essa lógica. E quando se força, *Ma* distancia-se da sua essência." Muitos (MINAMI (1983), ISOZAKI (2000), MATSUOKA (1980)) confirmam que não existe algo similar ao *Ma* na cultura ocidental.

Ante a complexidade de definição do *Ma* e das afirmações sobre a impossibilidade de conceituá-lo, é nosso objetivo principal tentar obter uma compreensão mais esclarecedora sobre o assunto para que um diálogo possa se estabelecer com o Ocidente. A proposta central desta tese é apresentar o *Ma* como um operador cognitivo que viabiliza uma outra forma de comunicação, baseada mais nos meios perceptivos que na lógica conceitual e que delineia, assim, uma outra possibilidade de conhecimento do mundo.

O estudo organiza-se da seguinte forma: no primeiro capítulo é mostrado um panorama geral do tema, resultado de uma exaustiva investigação da bibliografia sobre o assunto, em línguas ocidentais e na língua japonesa. Além disso, é importante mencionar as viagens de estudos ao Japão em 2002 e 2005, onde foram realizadas várias leituras empíricas. Com base nessas experiências, são consideradas, logo no início, as dificuldades constatadas na nossa pesquisa: o problema da busca de uma tradução intercultural de algo peculiarmente japonês e a questão da suposta incognoscibilidade do *Ma*.

Para nortear a pesquisa e fugir dos estereótipos, apresenta-se a compreensão do *Ma* como quase-signo, uma possibilidade. Tal formulação usa a semiótica peirceana como instrumento teórico e possibilita a análise das espacialidades *Ma*. Foi chamada de espacialidade *Ma* a concretização da possibilidade *Ma*, no momento em que essa potência se transforma em existência e torna-se signo e, portanto, semioticamente

discriminável. Desse modo, o *Ma* se faz fenômeno como uma espacialidade *Ma* na arquitetura, nas artes, no cinema ou na dança. Assim, viabiliza-se o seu estudo.

O segundo capítulo, denominado *A exposição Ma: Espace-Temps du Japon: a inserção no Ocidente e críticas* descreve e analisa a exposição de 1978 realizada em Paris, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata, cujo objetivo era mostrar o Japão moderno ao Ocidente, longe dos estereótipos clássicos japoneses. O primeiro tópico descreve a exposição propriamente dita, numa visão multifacetada do espaço-tempo *Ma*, organizado em nove temas abstratos *(himorogi, hashi, yami, suki, utsuroi, utsushimi, sabi, susabi, michiyuki)*, acompanhados de comentários nossos sobre esses assuntos. O segundo, consiste na reflexão sobre a estratégia de montagem da exposição e a terceira, é um estudo dos comentários do evento. Essas considerações levaram-nos a indagar se a própria exposição organizada por Isozaki não acabou criando mais um estereótipo da cultura japonesa, como tantos outros, rotulando o *Ma* como incompreensível para a mente ocidental e, ao final, tornando um obstáculo para o diálogo entre o Japão e outras culturas.

O terceiro capítulo refere-se à espacialidade *Ma* na arquitetura japonesa. Há um resumo da organização do espaço japonês, para melhor compreensão da montagem criada pelo *Ma*, que será exemplificado pela arquitetura tradicional acrescida de análise de algumas obras do renomado arquiteto japonês Ando Tadao.

O enfoque do quarto capítulo é o cinema. Desta vez, a espacialidade *Ma* é estudada nos filmes dos diretores Ozu Yasujiro e de Kitano Takeshi, com ênfase na montagem construtiva de algumas das suas obras. Diversas leituras foram realizadas no sentido de encontrar similaridades e diferenças entre as espacialidades *Ma* localizadas nas obras de Ozu e Kitano.

É preciso destacar que, como foi mencionado anteriormente, o olhar semiótico guiou a análise desta tese como um todo, o que possibilitou o entendimento dos mecanismos de construção do *Ma* e da sua representação concreta de espacialidade *Ma*. Como parte do mapeamento semiótico, adotaram-se os estudos de Charles Sanders Peirce e da semiótica da cultura de Iuri Lotman. Nos estudos da arquitetura, os conceitos de Augustin Berque e de Lucrécia D'Aléssio Ferrara mostraram-se essenciais

para a análise. No capítulo do cinema, trabalharam-se os conceitos pontuais de Gilles Deleuze (1985, 2005), de Sierguéi Eisenstein (1949, 2002), e a fortuna crítica de Ozu elaborada por Noël Burch (1979, 1990), Donald Richie (1974, 1990), David Bordwell e Kristin Thompson (1976, 1990) e Sato Tadao (1978, 1990).

Para certos leitores, principalmente para alguns japoneses, cujo entendimento do *Ma* é limitado ao enfoque tradicional nipônico, os nossos estudos podem parecer mera especulação. No entanto, o desenvolvimento do trabalho efetivou-se pela crença na importância e na riqueza de se ver uma cultura por um outro olhar e em razão da possibilidade de surgimento de algo novo no processo desse deslocamento. O objetivo da pesquisa não é tentar estabelecer uma definição lógica sobre o *Ma*, mas mapeá-lo, na expectativa de tornar possíveis os diálogos entre o Oriente e o Ocidente. A nossa condição de *jun-nissei*[1] (nascer no Japão e crescer no Brasil) significa "estar entre" o Brasil e o Japão o que permite o estabelecimento de um olhar mestiço, ora estrangeiro, ora interno em relação às duas culturas. Na verdade, esse foi o ponto de partida para esta incursão no universo do *Ma*, pois para o estudo de um "entre-espaço", não bastam leituras conceituais, é preciso um olhar "entre-culturas".

Sistema de notações e traduções

Quase todas as traduções de textos em japonês, inglês e francês foram por nós realizadas. Nesses casos, utilizou-se a abreviatura T.N. (tradução nossa) e, para as traduções de outras autorias, foi indicado o nome do tradutor no texto ou nas notas de rodapé da página.

Os nomes de livros em japonês, na lista bibliográfica, foram traduzidos para o português, numa versão próxima ao literal, para se ter uma idéia mais exata possível do conteúdo da publicação.

As grafias dos nomes de japoneses estão na forma original, em ordem de sobrenome e nome.

---

1 *Jun nissei* (segunda geração pura) é designado a japoneses que imigraram crianças para a terra brasileira, sem terminar o ensino básico fundamental.

Método de romanização da escrita japonesa

Foi adotado o método Hepburn para a transcrição da língua japonesa para a portuguesa. Embora ele não seja muito apropriado para o nosso trabalho, foi utilizado por inexistência de outros que possam atender melhor às nossas necessidades. Criado por James Curtis Hepburn (1815-1911), esse sistema representa os sons do idioma japonês utilizando o alfabeto latino, conforme a pronúncia inglesa. Cabe salientar a necessidade de se criar um método mais adequado para a transcrição do idioma japonês para a língua portuguesa, sendo um importante trabalho ainda a ser desenvolvido pelos especialistas da área.

Algumas observações sobre o método Hepburn:

1) adota-se um acento para indicar o prolongamento sonoro das vogais, que no nosso caso, foi utilizado o circunflexo.
2) *ch* tem som de *tch* como em "tchau".
3) *g* não tem som de *j*, assim, *ge*, *gi* devem ser lidos *gue* e *gui* respectivamente.
4) *s* não tem som de *z* (*s* é sempre sibilante, como o *ss* e *ç* em português).
5) coloca-se um apóstrofo antes do *n* ou *m* quando acompanhados por uma vogal ou *ya, ye, yi, yo, yu* e o som que pretende é *m* mudo.
6) *sh* tem som de *x* ou *ch*.
7) *h* é sempre aspirado, como "hungry" em inglês.
8) *r* é sempre uma consoante vibrante alveolar, como em "caro".

1. Investigações sobre o Ma

1.1 A problemática da tradução

Uma das primeiras dificuldades encontradas na nossa pesquisa está no depoimento de alguns japoneses que consideram o *Ma* compreensível apenas por aqueles que têm bagagens cognitivas suficientes da cultura nipônica, ou seja, por um estreito círculo de pessoas capacitadas. Essa afirmação trouxe dúvidas sobre a possibilidade de se conseguir obter uma "tradução" desse objeto. Somado a esse fato, havia o problema da inexistência de um conceito claro e preciso sobre o tema. Não se tem um consenso entre os autores sobre as possíveis concepções do *Ma*, motivo pelo qual se encontra pouca bibliografia sobre o tema, mesmo na própria língua japonesa. *Ma* faz parte do senso comum do povo nipônico, sem uma necessidade aparente de tecer explicações lógicas a seu respeito no seio da sua própria cultura. *Ma* apresenta-se para os japoneses como um signo auto-referencial.

A palavra tradução em japonês é composta de dois ideogramas 翻訳, sendo que o primeiro significa voar, farfalhar, virar, pôr do avesso, subverter, e o segundo, ver o significado, traduzir. Quando há ausência de cuidados, a tradução acaba escapando das associações necessárias para um vôo demasiadamente alto, subvertendo o significado. Logicamente, sempre há certa modelização[2] quando uma estrutura lingüística é traduzida para uma outra, no entanto, a tradução não pode ser uma traição.

Traduzir um texto de uma cultura a outra, entendendo como texto[3] toda mensagem portadora de sentido, conforme semiótica da cultura, é algo complexo. É certo que a estrutura de uma língua condiciona, em parte, a forma de ver o mundo, moldando não somente a maneira de pensar e conceber o mundo, mas também a ação humana. Alguns filósofos como Martin Heidegger (1959, 2003) apontaram o

---

2 Modelização, na semiótica da cultura, é transcodificação ou criação de novos códigos; ato de conferir estrutura de linguagem a sistemas de signos que não dispõem de um modo organizado ou de uma codificação precisa para transmissão de mensagens (MACHADO, 2003, P.146 e 163).

3 Texto, conforme semiótica da cultura, é o mecanismo elementar que conjuga sistemas e, com isso, confere unidade pela transformação da experiência em cultura (MACHADO, 2003, p. 168).

perigo oculto na linguagem quando se faz a tradução de um conceito de uma língua para outra. Neste processo, pode-se perder a essência do próprio idioma de origem porque ela possui, fundamentalmente, uma essência diferente daquela que compõe a língua para a qual se vai traduzir.

Do ponto de vista semiótico, sabe-se que todo signo[4] é uma representação parcial do objeto, sendo transportada apenas uma seleção deste ao signo. Parece-nos que o signo de tradução lingüística faz com que tal parcialidade aumente, criando distâncias entre um signo e outro, em muitas vezes, distorcendo essa representação.

Compreende-se, de acordo com o semioticista Charles S. Peirce, que todo o signo, por natureza, já é tradução de um outro signo, feita por um processo relacional signo-objeto-interpretante, provocando uma cadeia de transformações de signo em signo num mecanismo infinito, denominado semiose. Na ação da tradução entre o pensamento de duas línguas (a interlingual), ocorre a recodificação de um determinado texto cultural em outro, por meio de associações de similaridade e de contigüidade existencial ou lógica. No entanto, quando os dois textos culturais são extremamente distintos, há uma complexidade maior para estabelecer essas associações.

A dificuldade agrava-se quando diz respeito a informações estéticas, assunto tratado com muita propriedade pelo semioticista Júlio Plaza (1984) e denominado pelo lingüista Roman Jakobson (2003) de tradução inter-semiótica. Plaza destaca a fragilidade da informação estética e a conseqüente intraduzibilidade, com enfoque na poesia. Toda a informação estética é menos precisa e mais analógica, tendo, portanto, uma dificuldade na sua tradução, explicação ou interpretação. No entendimento da semiótica de Peirce, o signo estético é considerado icônico[5], pois evidencia a sua qualidade em si mesma, reservando uma maior ambigüidade na sua estrutura.

Sabe-se que as informações estéticas conectam-se com o modo de sentir, sendo este, parcialmente, constituído pelo contexto a que o homem pertence, em que

4 Signo, de acordo com Charles S. Peirce, é alguma coisa que representa algo para alguém (SANTAELLA, 1995, p.22).

5 Na classificação de signo em relação ao objeto, de Charles S. Peirce, ícone é signo cuja relação possível é aquela de ser idêntica ao seu objeto ou que aparece como uma simples qualidade (SANTAELLA, 1995, p.143; Id. 1983, p.86).

se desenvolve uma cultura dos sentidos. Daí a dificuldade de traduzir também aqueles signos que se referem a qualidades de sentido e sentimentos. É necessário esclarecer que, somado ao fator cultural, temos de considerar as singularidades individuais e todas as mediações socioculturais, para não cair no estereótipo generalizado de uma cultura "determinar" um certo modelo de pensamento. É possível, no entanto, falar em dominâncias de um certo modo de pensar e sentir o mundo, e é isso que será analisado durante o nosso estudo.

Sendo *Ma* uma informação relacionada com a "estética", munida de "qualidade de sentido" e especificamente "japonesa", a dificuldade torna-se maior, visto que se trata de um objeto de uma codificação fechada de uma sociedade.

No entanto, alguns sinais verdes são indicados por Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Iuri M. Lotman. Benjamin (1969: 73-79, T.N.) esclarece que uma tradução "não deveria almejar conquistar a semelhança com o original" e que "a fidelidade ao texto não consegue reproduzir o significado, mas mostrar afinidades entre as línguas envolvidas, não como reprodução, mas como harmonia, dando voz ao *intento"*. Observa-se assim uma perspectiva diferente da tradução, não como mimese do original, mas como uma busca de "afinidades" que privilegia a "intenção", porque, para ele, a primeira alternativa seria considerada "estéril equação de duas línguas mortas".

Dessa forma, introduz-se a possibilidade de surgimento de algo novo nessa transformação, porque, de acordo com o autor, as línguas, tomadas isoladamente, são incompletas e "só no confronto e interdependência dos modos de *querer ver* pode irromper o significado em estado de maior completude". Assim, a tradução é compreendida como um instrumento pelo qual as línguas se enriquecem, sendo esse enriquecimento mútuo e simultâneo, porque é por intermédio do confronto que nasce um novo olhar, com possibilidade de gerar novos textos.

O poeta, teórico e estudioso de poesia japonesa, Haroldo de Campos, traz um exemplo dessa tradução a qual foi mencionada acima. Ele desenvolveu a tradução de cunho poético que extrapola as características meramente lingüísticas, com base em um entendimento do ideograma como operador cognitivo, considerando-o um "ícone

de relações criativas", numa operação por ele denominada de "transcriação".

Para Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas uma cadeia de relações triádicas autogerativas, o que caracteriza o processo sígnico como um *continuum* e devir. Assim, nenhum sistema funciona de maneira isolada e dentro da noção do mundo como sistema aberto, Bakhtin denomina de "extraposição" o processo mediante o qual a identidade de uma dada cultura se completa e aprofunda-se por um olhar externo.

> A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura.... Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003: 366).

Lotman (1996: 31) complementa a visão construtiva para o encontro de culturas distintas e salienta a "função catalisadora" que o processo pode acarretar, com a produção de novos sentidos.

Esses pensamentos encorajam-nos a enfrentar a problemática da tradução, apesar do perigo que a linguagem pode apresentar, conforme já refletimos. A alteridade completa e transforma os signos participantes de uma operação semiótica, gera novas possibilidades alternativas de sentido, estimula o diálogo e o intercâmbio cultural.

Tais possibilidades e ações estão no cerne da nossa pesquisa que, dessa forma, compreende a probabilidade de nascimento de certa "traição" na tradução ou, melhor dizendo, uma "transmutação" segundo Octavio Paz ou uma "transposição criativa" de acordo com Roman Jakobson ou ainda, uma "transcriação", conforme Haroldo de Campos.

1.2 A problemática da incognoscibilidade do **Ma**

Ao falar sobre a intenção de fazer uma pesquisa sobre o *Ma* ao professor e arquiteto Kawazoe Noboru[6], a seguinte profecia foi lançada: "Se tentar conceituar o *Ma* 間, o único destino é o *Ma* 魔 e não alcançará o *Ma* 真."

6 Entrevista realizada em Tóquio, em março de 2004.

A frase dele alerta para o fato de que ao tentar conceituar o *Ma* 間 com a lente lógica ocidental, perde-se o caminho que leva a atingir a sua verdadeira essência. Então, o que acontece é que, ao fazer isso, nos debruçamos no segundo *Ma* 魔, o Diabo, e torna-se impossível obter o terceiro *Ma* 真, a Verdade. Essa problemática da incognoscibilidade imbrica-se com a da intraduzibilidade, por pertencer a um sistema social distinto. No entanto, a questão não é apenas cultural, mas implica a própria escolha de uma metodologia de se pesquisar o *Ma*.

Ma é, conforme o arquiteto, algo que não se permite definir, tanto que nem os próprios japoneses sabem verbalizar adequadamente o que seja o *Ma*. Apesar da sua inefabilidade, os japoneses utilizam e identificam *Ma* no seu cotidiano, através do modo de se comunicar, tanto gestual, quanto verbal. A expressão *Manuke* (間抜け composta de dois ideogramas que significam respectivamente *Ma* + tirar = falta do *Ma* = idiota) existente na língua japonesa, por exemplo, demonstra que a falta do *Ma* corresponde à falta de inteligência, a uma pessoa ignorante. Não saber obter uma pausa apropriada numa conversa é também falta de bom senso no Japão. O *Ma* é conhecimento adquirido naturalmente, herança cultural de um povo, e assim, um senso comum enraizado na vida cotidiana.

Depois de um tempo de pesquisa e estudo sobre o assunto, foi possível compreender o que o arquiteto quis transmitir: realmente, *Ma* é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade.

A semiótica de Peirce corrobora o estudo do *Ma*, por incluir, no bojo da sua arquitetura filosófica, a existência da primeiridade na constituição das categorias fenomenológicas, juntamente com a segundidade[7]e a terceiridade[8]. A primeiridade envolve o "estado de consciência de experienciar uma mera qualidade", (IBRI, 1992: 10) ou seja, uma experiência imediata, fazendo-se existência no tempo absolutamente

---

7 Segundidade é categoria que traz a idéia do "segundo em relação a" constituindo uma experiência direta, não mediatizada; é a consciência de dualidade: uma que age e outra que reage (IBRI, 1992).

8 Terceiridade é categoria que traz a idéia de generalização, uma experiência de síntese ou pensamento que vincula o presente com a experiência passada e intencionalidade futura, portanto, sempre conectado ao fluxo do tempo (IBRI, 1992).

presente, em ruptura com o tempo passado e futuro. Por qualidade, entende-se aquilo que "é o que é, no seu estado meramente potencial, independente de ser sentida ou pensada" (Ibid.: 43).

Assim, a semiótica peirciana, por conceber a primeiridade e incorporar os signos de possibilidade, oferece uma abertura para se estudar algo como o *Ma,* que não se tornou nem segundo (signo de reação) e muito menos terceiro (signo de pensamento mediativo), mas que se encontra no primeiro estágio, ainda sem qualquer mediação lógica ou representação. Por esse motivo, existe a dificuldade de conceitualizar o *Ma*.

O *Ma* pode ser classificado na arquitetura taxonômica montada por Peirce, como um quase-signo, algo próximo ao que a semioticista Lúcia Santaella (1995: 127-128) pontua como dimensão monádica presente no quali-signo,

> (...) a possibilidade pré-sígnica, quase-SIN[9] mas ainda NÃO-signo, que preside a tudo aquilo que, no universo, está sob o desgoverno do acaso, do potencial e, no ser humano, sob a casualidade do sentimento *(feeling),* única manifestação que, na sua indiscernibilidade, pode caracterizar aquilo que é exclusiva e especificamente humano.

ou ainda

> (...) o limiar de um estado intersticial, entre o tudo e o nada, vaga possibilidade que ainda não é signo porque também como fenômeno ficou engolfado nas ressonâncias de um puro sentimento, auroral, inconseqüente, casual e livre.

Ma corresponde assim, a uma possibilidade, a um dado pré-existente, algo pertencente à primeiridade peirceana e, portanto, nada pode ser dito em relação a ele antes da sua aparição no mundo da existência.

É importante esclarecer que essa possibilidade à qual se faz referência não corresponde à infinita potencialidade de tudo vir a acontecer, porque, necessariamente, *Ma* se apresenta como entre-espaço. De acordo com Gilles Deleuze, (1968 apud LÉVY, 1996: 15-16) "O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua determinação nem em sua

9 SIN é abreviação de sinsigno que corresponde à trilogia da classificação peirciana, conforme a natureza do signo: qualisigno, sinsigno e legisigno. Qualisigno corresponde à imediaticidade qualitativa, sinsigno ao objeto de experiência direta, isto é, à ocorrência ou existência atual e legisigno à lei e generalidade.

natureza. É um real fantasmagórico, latente (...) só lhe falta existência”, enquanto “as virtualidades não têm existência prévia, necessitando, para a sua concretização, uma criação, constituindo-se num estágio anterior à possibilidade”. É plausível afirmar que *Ma* se situa na conjunção entre a possibilidade e a virtualidade: nele se insere, inevitavelmente, a característica do “entre-espaço”, o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio circundante.

Assim, o caminho encontrado para a compreensão do *Ma* foi através do olhar semiótico: um entre-espaço prenhe de possibilidades.

1.3 **Ma** ***e espacialidade*** **Ma**

Como estudar, então, algo que nem se tornou signo, isto é, uma mera possibilidade? Os japoneses sabem o que é o *Ma* no momento em que o mestre de dança diz “O *Ma* hoje está bom”, isto é, uma predicação identificável pela experiência sinestésica. Sabe-se assim que o *Ma* é algo possível de ser reconhecido ao se concretizar no mundo existente, no momento em que transcende a primeiridade e chega à segundidade, tornando-se fenômeno. Ma, uma possibilidade, se desenvolve em signo, o que passaremos a denominar de espacialidade *Ma*.

Assim, na dificuldade de se estudar um quase-signo, o caminho possível foi pesquisar as suas múltiplas manifestações indiciais que foram denominadas de espacialidade *Ma*. O *Ma* se torna discriminável quando se manifesta no território epistemológico da fenomenologia, ou seja, ele se permite conhecer no momento em que ele deixa de ser pré-signo e se faz signo, como linguagens perceptíveis no plano da cultura. É necessário lembrar também o fato de o signo ser sempre uma representação “parcial” do objeto, apenas um recorte fenomênico para proporcionar um possível conhecimento do mundo. Apesar dessa fragilidade da representação, o mundo só se faz cognoscível por meio dela e a sua finalidade é explicitada, com propriedade, pela semioticista Lucrécia Ferrara:

> Representar é deformar o real para tornar possível aprender com a experiência representativa e propor, não a explicação do universo, mas o plano possível do comportamento da sua mudança como “gatilho para a ação”. (Ferrara, 2002b: 158).

É importante ressaltar que, a princípio, *Ma* era um espaço vazio onde haveria a aparição do divino em algum instante do eixo temporal. A espera de tal instante de transição espacial do vazio icônico para a manifestação indicial divina, da possibilidade ou potência para a concretização ou ato, conecta-se à percepção do *Ma*. Esse intervalo espaço-temporal é, portanto, composto por fluxo e refluxo entre o ícone e o índice.[10]

Acrescenta-se que o ícone, que prescinde da existência do objeto real, é um signo que tem como característica a possibilidade, a liberdade, a atemporalidade e a polissemia. Uma única possibilidade tem o privilégio de ser interpretada de variadas maneiras: o uno interior mostra-se, assim, multifacetado na sua exterioridade. Ibri (1992: 43) estabelece a conexão: "afirmar que a variedade e multiplicidade do mundo têm sua realidade metafísica na primeira categoria é afirmar que este mundo dispõe de um modo de tornar a multiplicidade e a variedade atos de alguma potência". Assim, da mesma maneira que um unicórnio é delineado de variadas maneiras, dependendo da interpretação realizada, o *Ma* ainda metafísico e uno se mostra múltiplo quando ocorre a transformação do ícone para o índice.

Para se ter a noção da pluralidade de ocorrências do *Ma*, é necessário registrar as nuances semânticas encontradas no mais completo dicionário da língua japonesa, o *Kôjien,* a respeito do vocábulo (T.N.):

1) Intervalo entre duas coisas:
    1. intervalo espacial;
    2. intervalo temporal;
    3. tempo destinado a um determinado fim.
2) Uma certa unidade de medida:
    1. espaço linear entre dois pilares;
    2. unidade de medida (área) de *tatami*.
3) Um recinto dentro de uma casa separado por biombos ou portas de correr *fusuma*:
    1. sala;
    2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573);
    3. unidade para contar número de recintos.
4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
5) Um tempo de silêncio dentro da fala.
6) Um tempo apropriado, um bom ou mau *timing* para um certo fenômeno.

---

10 Ícone, índice e símbolo fazem parte da taxonomia do signo em relação ao objeto, na arquitetura teórica dos signos de Charles S. Peirce. O ícone é o signo possuidor de propriedade monádica, que funciona como tal pela relação da similaridade. O índice, signo de reação, é aquele afetado por um existente e para o qual o signo indica. O símbolo é aquele signo cuja virtude está na generalidade da lei, hábito ou convenção.

7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
8) Ancoradouro de navio.

Pode-se concluir por este registro que se trata de um termo plurissignificante, que possui ora conotações objetivas (como os itens 2,3 e 8), ora subjetivas (como os itens 6 e 7). Estas últimas, mais interessantes ao nosso estudo, podem ser exemplificadas por algumas expressões da língua japonesa utilizadas no cotidiano:

Ma ga nuketa 間がぬけた = (literalmente escapou o *Ma*) = falta de *timing* = estúpido, isto é, estado de uma pessoa que não conseguiu obter o *Ma*, o espaço e o tempo adequados.

Ma ga warui 間が悪い = (literalmente *Ma* ruim) = má sorte, azar, ou seja, estar no espaço e no tempo não apropriados.

O filme *Rashômon* do diretor Kurosawa Akira (1950), baseado nos contos de Akutagawa Ryunosuke[11], é uma boa metáfora dessa pluralidade de manifestação do signo *Ma*. Cada relato do personagem que narra o acontecimento traz uma interpretação distinta, com a apresentação de contextos e informações variadas, e aponta a multifacetada visão que um fenômeno é capaz de abarcar. E a realidade, no caso, não é a seleção de uma das interpretações a ser considerada certa e verdadeira, mas justamente a visão polifônica como um todo.

Nessa compreensão do *Ma* através da espacialidade *Ma*, estabeleceu-se, inicialmente, um paralelo entre o *Ma* e o Espaço ocidental. A similaridade encontra-se na inefabilidade desses termos: tanto o *Ma* quanto o Espaço possuem definições que se fazem incompletas e inadequadas, apesar das tentativas e estudos de vários filósofos no segundo caso. Outras correspondências detectadas entre o *Ma* e Espaço são as peculiaridades de ambos serem produtos da economia verbal que as línguas implementam e o fato de efetivar a sua cognição pelas suas representações, isto é, das espacialidades, que serão analisadas nas linhas a seguir, por meio de um breve cotejo entre as suas características no Ocidente e no Japão.

Observa-se que a espacialidade no Ocidente se vê preponderantemente marcada pela perspectiva renascentista, que é a expressão de relações ideais criada

11 *Rashômon*, obra do diretor Kurosawa, é baseado em dois contos de Akutagawa, *Yabu no Naka* (Dentro do Bosque) e *Rashômon*, principalmente no primeiro, apesar de levar o nome do segundo.

pela representação e uma tradução ideológica do antropocentrismo renascentista, quando o espaço e o tempo passam a comunicar um mundo ordenado e controlado pela razão humana. É também um resgate da visão do homem como centro do universo, que esteve abalada desde a descoberta de Copérnico, no início do século XVI, a qual destrona a Terra e dá ao Sol a posição suprema do universo. De acordo com Arnheim (1988: 236), “a perspectiva proporciona um centro poderoso no horizonte, um sistema cêntrico do qual irradia uma teia de vetores através da composição que define o *locus* de todas as imagens”, reforçando a idéia de centro e correlacionando-o com poder. Similarmente, Panofsky (1999: 34) faz uma relação entre a perspectiva e o poder eurocêntrico, considerando-a seu símbolo e esclarece que essa representação jamais pode ser real: é uma estrutura visual bidimensional do “espaço de um observador estático de um olho único”, que desconsidera que o homem possui “um par de órgãos em movimento constante que gera um campo de visão esferoidal”. Em outras palavras, a perspectiva renascentista é a transformação do espaço em uma “estrutura infinita, homogênea e imutável”, idealizada pelo homem dentro da sua visão lógica do mundo, isto é, uma “tradução do espaço psicofisiológico em matemático” ou, ainda, “objetivação do subjetivo”. (Ibid.: 61) No que se refere ao vazio, um elemento que interessa citar por ser uma das idéias correlacionadas ao *Ma*, encontra-se uma interessante observação em relação à perspectiva:

> Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre eles medeia (o espaço <vazio>), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num <quantum continuum> único. (PANOFSKY, 1999: 34).

Compreende-se, assim, que a perspectiva é uma submissão da figura em coerência com o esquema geométrico, através do eixo de visão centralizado e único do observador e o espaço “vazio”, que serve de mediação entre os corpos, é simplesmente desprezado na representação do espaço.

Se a espacialidade ocidental é marcada não somente, mas dominantemente pela perspectiva, pretende-se analisar a espacialidade japonesa caracterizada pelo *Ma* como um engendrador de outras possibilidades. A espacialidade *Ma* é um

entre-espaço e pressupõe uma montagem, que pode se manifestar como intervalo, passagem, pausa, não ação, silêncio, etc. Essa semântica é identificada na própria composição do ideograma *Ma* 間, uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu entre-espaço, se avista o sol (日).

間 = 門 + 日

(*Ma*) (portinhola) (sol)

A existência da espacialidade *Ma* pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante. Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. No âmbito cultural, o semiótico Iuri Lotman (1996: 26) concebe a fronteira como "um mecanismo bilíngüe que traduz as mensagens externas à linguagem interna da semiosfera[12] e vice-versa." O autor introduz o conceito de fronteira como interface sígnica, na qual há uma passagem tradutória de uma linguagem a outra e que se torna lugar de coexistência dos elementos internos e externos da semiosfera. Dessa forma, a espacialidade *Ma* pode ser entendida como fronteira, algo que separa e ata os dois elementos que intermedeia, criando uma zona de coexistência, tradução e diálogo.

Ainda no que concerne ao conceito de fronteira, o arquiteto e semioticista Manar Hammad (2006) esclarece que a palavra francesa *frontière* tem uma etimologia militar claramente estabelecida: derivada do adjetivo *frontier*, qualificava os postos militares, os lugares fortes e as vilas situadas frente à linha de combate. O autor acrescenta ainda que essa fronteira não apresenta um aspecto linear, a não ser na sua representação sobre o mapa, porque a frente de batalha está em permanente movimento. No entanto, a fronteira instala uma relativa estabilidade, por um certo período e mantém por um tempo limitado, a ilusão do definitivo.

12 Semiosfera é, de acordo com semiótica da cultura, espaço de produção de semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos (MACHADO, 2003:163).

Essa dupla semântica estabelecida pela palavra fronteira, a da estabilidade e a da instabilidade, dialoga com o entendimento da espacialidade *Ma* no sentido de concebê-la não só como coexistência, mas também como algo sempre dinâmico.

Assim, compreendemos que, pesquisar o espaço *Ma*, uma possibilidade sígnica, só seria possível por meio das espacialidades na categoria da segundidade peirceana que permitem a percepção das manifestações desse “entre-espaço”. Tal conclusão gerou os terceiro e quarto capítulos, em que são analisados a arquitetura e o cinema japoneses, com exemplos extraídos do âmbito clássico e do contemporâneo. Obviamente a apresentação do *Ma* não se restringe apenas a esses campos, limitando-se, a nossa pesquisa, apenas à análise de algumas das suas possíveis expressões.

1.4 Panorama dos estudos sobre o **Ma**

Foram consultadas para este trabalho, bibliografias de autores ocidentais e orientais, nas línguas inglesa, francesa, portuguesa e japonesa. De um lado, o olhar dos ocidentais aponta racionalmente os pontos fulcrais apresentados na exposição de 1978: a concomitância espaço-tempo, a relação contextual, a percepção polissêmica e a participação da imaginação criativa, com forte enfoque arquitetônico. O aprofundamento dessa compreensão parece estar marcado pela conexão com os aspectos religiosos ora xintoístas, ora budistas e salienta questões do vazio e da impermanência, que se imbricam.

O *Ma* manifesta-se freqüentemente como espaço vazio, o que gera um mal-entendido no Ocidente: problemas para traduzir, de uma semiosfera para a outra, um termo carregado de semântica cultural. Deve-se lembrar que há uma contradição na acepção mais comum do termo “vazio” na língua portuguesa: onde não tem nada, e contém ar. Ora, se o ar é um elemento essencial e necessário para a nossa sobrevivência, não se pode considerá-lo como nada. O espaço “vazio” do *Ma*, no sentido ocidental, refere-se normalmente apenas à sua fisicalidade ou à sua visualidade (como a coisa aparece aos olhos) no modo de estar objetivada, mas não no sentido da visibilidade, que inclui o sentido semiótico (como aparece aos olhos da

mente) (FERRARA, 2002b).

O *Ma* pode ser correlacionado ao *mu* e *kû* budistas. *Kû* (vazio) é a teoria central da Escola Madhyamika, do pensador Nagarjuna, para quem o mundo é formado por *kû* e *shiki* (vazio e forma): para que a forma se torne existência, deve haver também a não-forma e isso se aplica à impermanência das coisas. O autor mais conhecido no Ocidente pelos seus escritos zen-budistas, Daisetsu Suzuki (1992: 109 -110) salienta que o *kû* se relaciona com a coexistência dos opostos, e que só é compreensível por aquele que conseguir entender que o momento presente, do aqui e agora é justamente o tempo infinito, o que pode ser extensivo à idéia do *mu,* que não é uma simples negação, que se opõe à afirmação.

Quando Bodhidharma chegou à China, o Imperador Wu teria lhe perguntado: “O que é o budismo?”, Bodhidharma respondeu-lhe: “Um grande vazio”, que longe de significar a negação de qualquer conteúdo, faz referência ao grande vazio infinito, isto é, à própria totalidade. A invisibilidade se torna, assim, não oposta à visualidade, no sentido dualista de ver e pensar o mundo, mas estritamente correlacionada ao terreno da visibilidade onde há possibilidade de se conceber a coexistência dos opostos.

Desse modo, o espaço vazio físico, apesar de invisível, pode conter possibilidades de ser pleno na sua semântica. Talvez seja mais apropriado no Ocidente, para evitar mal-entendidos, afirmar que *Ma* é um espaço radicalmente disponível, em vez de denominá-lo como vazio. Ou seja, uma disponibilidade a mutações, num entendimento do mundo como sistema, onde há um entrecruzamento entre diversas variáveis e dinâmicas e a sua organização atualiza-se na sua construtibilidade, que é sempre passageira.

A revisão bibliográfica de autores ocidentais foi realizada no sentido de salientar os pontos principais que nortearam essa visão estrangeira sobre o tema. Para tanto, foram consultados livros sobre o *Ma*, ou aqueles que possuem capítulos sobre o tema, como, por exemplo, os dos franceses Augustin Berque, *Kûkan no Nihon Bunka*, tradução do original francês *Vivre l’espace au Japon,* de 1982 e Christine Buci Glucksman, *L’esthétique du temps au Japon – Du zen au virtuel* de 2001; o da brasileira Christine Greiner *Butô - pensamento em evolução,* de 1998; o do italiano

Fabrizio Fuccello, *Spazio e Architettura in Giappone* de 1996; o do espanhol Félix Ruiz de la Puerta, *Lo Sagrado e lo Profano en Tadao Ando* de 1995; o texto do alemão Gunter Nitschke de 1966*, "MA: The Japanese Sense of 'Place'"* publicado na revista de arquitetura AD, com 50 páginas; a monografia do americano Fred Thompson *"The effects of memory"* de 1981, gentilmente cedida pelo autor, o artigo *"Ma: a cultural paradigm"* de Richard B. Pilgrim de 1986 e o texto de Kevin Nute "*Ma and the Japanese Sense of Place Revisited: by Way of Cyberspace"* extraído do *site* <http:www.arch.hawaii.edu/site/Events/Symposia/EW99/pdfs/nute.pdf>.

Uma análise desses textos indica que o primeiro estrangeiro a publicar algo sobre o tema provavelmente foi o arquiteto Gunter Nitschke. O geógrafo Augustin Berque faz um complexo estudo sobre o espaço-tempo *Ma,* salientando o contexto desenvolvido para a existência desse elemento no Japão. É importante acrescentar que, dentre as publicações acima mencionadas, esta é a única traduzida para a língua japonesa e que o autor é muito reconhecido também no próprio Japão.

No Brasil, Christine Greiner é a pesquisadora que aborda o tema através do olhar sobre a dança *Butô*. Ela estabelece relações entre o *Ma* e o corpo morto de Hijikata Tatsumi, introdutor dessa dança, e estende correlações com a física quântica, a visão relacional de tempo-espaço e com a teoria do caos.

O assunto já foi também tema do Painel no *VI Congreso Internacional de la Asociación Latino Americana de Estudios Afroasiáticos* sediado na Universidade de Londrina, de 13 a 15 de outubro de 1989, intitulado "O *Ma* na Cultura Japonesa". Participaram Sakae Murakami Giroux, que versou sobre o *Ma* no teatro, especialmente no teatro tradicional Nô; Geny Wakisaka, que falou sobre o *Ma* na poética, em particular na poesia *waka* de Man'yôshû; Tae Suzuki, que discorreu a respeito do *Ma* na língua japonesa, principalmente nas entrelinhas do discurso e Madalena Hashimoto Cordaro que abordou sobre o *Ma* na composição visual de pinturas e de gravuras.

Os principais conceitos apontados pelos estrangeiros acerca do *Ma* são:

> *Ma* (literalmente intervalo, entre-espaço) juntamente com os outros significados que ele carrega, aponta para um sistema central de valores – um paradigma cultural como um caminho fundamental para se "ver" as coisas – na cultura japonesa. (PILGRIM, 1986: 32, T.N.).

> *Ma* é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos. (BUCI-GLUCKSMAN, 2001: 36, T.N.).

> O sentido do espaço japonês é o *Ma*, melhor descrevê-lo como a consciência do lugar (...) esse sentido do *Ma* não é algo criado pela composição dos elementos, mas uma coisa que toma lugar na imaginação do ser humano que os experiencia. (NITSCHKE,1966: 152, T.N.).

> A consciência do *Ma* (fazer lugar) – combina as dualidades objeto/espaço, tempo/espaço, mundo objetivo-externo/mundo subjetivo-interno – era a base da sua arquitetura tradicional. (NITSCHKE,1966: 152, T.N.).

> Essas duas idéias de necessidade e de sucessão[13], isto é conexão e movimento, introduzem, evidentemente, a noção de sentido. O *Ma* é, com efeito, um espaçamento carregado de sentido. Ele funciona de maneira análoga ao símbolo: separa tudo atando e, etimologicamente, supõe a separação e depois a reunião. De onde surge a dificuldade de definir o *Ma*: ele é, sem ser, o que ele implica. Essa carga semântica varia conforme duas condições: seu lugar dentro do conjunto e sua escala. (BERQUE, 2001: 72, T.N.).

Observa-se que o *Ma* é considerado um intervalo ou entre-espaço pelos autores ocidentais, associado à idéia de coexistência de elementos opostos como separar e atar, tempo e espaço, objetivo e subjetivo etc. Richard Pilgrim aponta que *Ma* é um paradigma cultural que representa o modo de ver e pensar dos japoneses. Christine Buci Blucksman, por sua vez, introduz a idéia do vazio dinâmico que abriga, portanto, uma pluralidade de sentidos; Gunter Nitschke salienta que o *Ma* é algo experienciado pelo homem e que tem a participação da sua imaginação; e Berque aponta que *Ma* é correlacionado ao seu contexto. Esses conceitos ofereceram a chave para o entendimento do *Ma* tendo como base a experiência e a imaginação humanas e a relação contextual, que toma variadas formas na sua aparição fenomênica, como diz Berque, "é, sem ser o que ele implica".

Detectou-se, por meio da investigação das fontes originais japonesas, a evidente consideração do *Ma* não como um conceito, mas como um *modus operandi*. Faz parte do denominado "texto não-verbal", segundo a semioticista Ferrara (2002a: 23-26), isto é, aquilo que "se apresenta diluído no cotidiano", "nada impõe à nossa

---

13 A idéia de sucessão e movimento refere-se à seguinte definição do *Ma* no dicionário de língua clássica Iwanami Kogo Jiten: "Fundamentalmente, *Ma* é intervalo que existe obrigatoriamente (daí vem a necessidade) entre duas coisas que sucedem, de onde, vem a idéia de pausa." (T.N.)

atenção” ou que “é mudo porque não agride a nossa atenção”. É algo de difícil cognição, principalmente se realizada por meios lógicos, sendo melhor apreendê-lo através de “um olhar tátil, multissensorial e sinestésico” e que, pelo seu dinamismo, “exige uma leitura, senão desorganizada, pelo menos sem ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada”. Por esse motivo, existem poucos escritos a respeito do tema na língua japonesa, sobre os quais nos debruçamos para que seja possível um entendimento mais aprofundado sobre o tema.

Em relação às artes em geral, é interessante notar que apesar de o pensamento acerca do tema estar presente em textos famosos de arte da jardinagem *Sakuteiki,* da caligrafia *Jubokushô* ou do *ikebana Kin'ôkôden* ou na obra *Fûshikaden* de Zeami, não o denominavam de *Ma* e nem sequer havia a preocupação de nomeá-lo. (NISHIYAMA, 1981: 77). A utilização do vocábulo *Ma,* acontece, por exemplo, nas artes marciais, na Era Edo (1603-1868). O *Ma* era considerado necessário para essa arte, porque é justamente a sua correta utilização que possibilita derrubar o adversário e na falha desta, pode-se perder a própria vida. A estratégia adotada para a luta era roubar o *Ma* alheio, isto é, aquele intervalo de descuido do adversário em que ele permite a entrada da espada sem ter tempo de defender-se. Também é imprescindível não deixar escapar o seu *Ma* ao inimigo, o que garantiria a vitória.

Minami Hiroshi (MINAMI, 1983: 19), psicólogo, pesquisador de artes plásticas tradicionais, artes performáticas populares e teorias da comunicação, afirma que o *Ma* tem uma correlação com o budismo, especificamente com a estética por ele criada, baseada na noção da transitoriedade e incompletude. O fato de se apreciar o elemento residual na arte surge da mesma origem. Nishiyama (1981: 96-97), especialista em história da Era Edo e das suas artes performáticas, salienta que a ampla difusão do *Ma* se relaciona com a arte japonesa do século XVI para o início do século XVII, quando há uma ascensão social dos samurais que se interessam em introduzir uma nobre e refinada estética nas suas festividades, cantos, danças e teatros, cujo embrião se alojava na cultura dos vilarejos. Têm-se, portanto, duas diretrizes acerca da origem do *Ma*: a estética do budismo e da cultura popular.

O olhar nipônico revela a polivalência do *Ma* que se metamorfoseia à medida

que conquista aderências por meio de correlações múltiplas que estabelecem com o contexto, estruturando significados diversos a cada momento. Têm-se escritos sobre o *Ma* dos autores nipônicos enfocando vários campos específicos: a lingüística, como é o caso de Ken'mochi Takehiko; a arquitetura, como as obras de Isozaki Arata, Itoh Teiji, Kurokawa Kisho; a psicologia, por Kimura Bin e Kawai Hayao; a arte, por Nakamura Tanio; a dança ou o teatro tradicional japoneses, por Ishiguro Setsuko, Kawaguchi Hideko, Nishiyama Matsunosuke e Takechi Tetsuji; a música ou o seu ritmo por Tokumaru Yoshihiko, Bekku Sadanori ou, ainda, a comunicação cotidiana, manifestada pelos gestos e pela língua japonesa, que permeia todos os escritos acima mencionados.

Deve-se observar que o próprio olhar japonês sobre o *Ma* se estabelece, de fato, após a exposição internacional organizada por Isozaki sobre o tema (1978), em que surgiu a necessidade de traduzir verbalmente esse "senso comum" que era apreendido perceptivamente, já que o *Ma* se tornou, mediante o olhar estrangeiro, o símbolo da cultura japonesa. Os poucos autores que escreveram especificamente sobre o tema, antes dessa exposição, foram o arquiteto alemão Gunter Nitschke e o psicólogo japonês Kimura Bin. A leitura do mesmo ideograma 間, no caso deste último autor, se faz *Aida*, sendo essa a denominação do seu conceito.[14]

Encontra-se, nos textos nipônicos, a consideração de ser o *Ma* um denominador comum do modo de pensar, sentir e perceber dos japoneses e que se encontra presente nas artes tradicionais japonesas. Não saber construir adequadamente o *Ma* é falta de elegância e refinamento e até mesmo de educação. O caso de um narrador de *rakugo* (narrativa cômica japonesa) que se suicidou porque não conseguiu obter o *Ma* desejado, pode ilustrar a importância do *Ma* para os japoneses e para a arte japonesa. Fazendo parte também da vida cotidiana, a pessoa que não faz o uso apropriado do *Ma* é mal quista pela sociedade, como se pôde observar nos exemplos lingüísticos anteriormente mencionados. Dizem que não possuir o *Ma* na música pode transformar a bela voz em algo inaudível, e que aqueles que sabem construir o *Ma*, podem tornar

14 Na língua japonesa, um ideograma tem variados sons: um palimpsesto de sons chineses (o som pode ter vindo de regiões distintas da China, em épocas também diferentes) e japoneses.

bela uma voz feia.

As primeiras investigações sobre o *Ma*, realizadas na língua original e ocidental, apresentaram algumas diferenças. Enquanto na bibliografia japonesa os assuntos se mostraram mais específicos e setorizados, com ênfase no *Ma* intuitivo e não-lógico, na ocidental encontra-se uma concentração de estudos na área da arquitetura e uma possível conceituação do tema. Nada estranho, se lembrarmos que a primeira pesquisa desenvolvida por um estrangeiro privilegiou a arquitetura, estudo realizado por Gunter Nitschke, em 1966 e o organizador da exposição de 1978, Isozaki Arata, era também arquiteto. No entanto, a nosso ver, aliada a esses fatores, a espacialidade *Ma* mostra-se mais visível na arquitetura que, por exemplo, no corpo, onde a chave parece estar no trânsito entre o movimento e o não-movimento. Por esse motivo, dedicamos o terceiro capítulo às investigações das espacialidades na arquitetura japonesa.

2. A exposição **Ma: Espace-Temps du Japon:** *a inserção no Ocidente e as críticas*

2.1 Ma: Espace-Temps du Japon

A exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, realizada em Paris no ano de 1978, teve como origem uma sugestão do secretário da Embaixada da França no Japão, para realização de um evento sobre o "espaço japonês". Essa iniciativa afinava-se com a política adotada pelo Ministro da Cultura da França da época, Michel Guy, de fomentar culturalmente Paris no momento em que o seu lugar de centro irradiador da cultura estava sendo ameaçado pela cidade de Nova York. Incluída nessa estratégia, estava a construção do Centro George Pompidou.

A proposta do evento japonês havia sido dirigida aos seguintes artistas japoneses, em 1975: o artista plástico Arakawa Shusaku apresentou um projeto denominado *"Mecanism of Meaning"*, composto por uma coleção dos seus trabalhos; o cineasta Oshima Nagisa, teve a idéia de produzir um filme curta-metragem de fragmentos culturais sobre o tema "*Ma"*; o músico Takemitsu Toru propôs "A Música Tradicional e Contemporânea Japonesa" e o arquiteto Isozaki Arata, idealizou uma exposição sobre o *"Ma"*. Infelizmente, apenas os dois últimos projetos foram concretizados.

Para o lado japonês, com o país em franco desenvolvimento, era a oportunidade de mostrar um Japão moderno. Deve-se lembrar de que as exposições do Japão realizadas no Ocidente tinham, até então, a arte tradicional japonesa como temática, representada por elementos como *kimono, kataná* (espada), xilogravuras do Monte Fuji, leques e gueixas, que haviam atraído fortemente os ocidentais, sobretudo na fase do impressionismo.

Os organizadores do evento sentiram uma necessidade de mostrar o Japão moderno do pós-guerra, afastado dos estereótipos criados no passado. Assim, realizaram-se apresentações de dança *Butô* com Hijikata Tatsumi, como uma expressão do movimento *underground* pós-guerra, ao lado da dança tradicional

japonesa, como também do Teatro SCOT[15] de Suzuki Tadashi, que hibridiza o teatro tradicional japonês com o ocidental. Outros nomes, como Takemitsu Toru, Ashikawa Yoko (dançarina de *Butô*), Miyake Issey (estilista), Shiraishi Kayoko (atriz), Tanaka Min (dançarino de *Butô*), comprovavam o propósito de apresentar a vanguarda japonesa da época. Além destes, tiveram uma participação ativa os fotógrafos Futagawa Yukio, Shinoyama Kishin e Yamada Shuji, os escultores Kuramata Shiro, Miyawaki Aiko, Takamatsu Jiro, e Yotsuya Shimono, o artista plástico Suzuki Akio, o artista carpinteiro Nakamura Sotoji, o designer gráfico Sugiura Kohei, o editor Matsuoka Seigo e o especialista em música Kido Toshiro.

O objetivo do evento era apresentar o *Ma* como uma característica da cultura japonesa, de modo compreensível para o olhar regido pela lógica ocidental. Como foi mencionado anteriormente, para os japoneses, *Ma* é um *modus operandi* vivo no seu cotidiano, apresentando-se em todos os aspectos da sua cultura, de maneira que a construção do conhecimento a respeito do *Ma* se faz mais pela percepção que pela razão, não havendo explicações lógicas sobre o assunto. O próprio Isozaki reconhece que esse novo olhar, pelo qual foi organizada a exposição de Paris, é uma reconstrução de elementos nipônicos, desconhecida até então pelos japoneses.

A exposição constituiu, dessa forma, um exemplo de desenvolvimento de algo novo por meio do confronto entre um tema japonês e olhar ocidental, ou seja, do modo de “querer ver” de um olhar extraposto, que traz como conseqüência um “significado em estado de maior completude”, conforme Benjamin (1969: 73-79). Dada a importância desse deslocamento de perspectiva, é necessário analisar se o novo sentido criado trouxe distorções ao significado original do *Ma* e que tipo de desvios teria acarretado, o que será discutido no terceiro tópico deste mesmo capítulo.

A estratégia adotada por Isozaki para a apresentação desse tema correspondia a uma forma caracteristicamente japonesa de aguçar múltiplos sentidos: visual, auditivo e tátil. Para atender tal formato, a exposição compreendia uma enorme variedade de elementos: objetos artesanais, fotografias, instalações, concertos, representações

---

15 O Teatro SCOT esteve no Brasil fazendo a apresentação de *Dionysus* no Parque da Independência, em junho de 1993.

teatrais, dança, objetos convencionais, objetos do cotidiano, corpos imaginários, projeções de filmes e vídeos. O tema foi organizado de maneira que o público, ao passar de um item a outro, experimentasse corporalmente um espaço-tempo de modo a provocar uma reação de sentidos em cadeia.

O arquiteto critica a seguinte conceituação do *Ma* constante no renomado dicionário de língua clássica Iwanami: um espaço intervalar entre dois objetos contíguos existentes; o espaço cercado por pilares e/ou biombos, construtor de um recinto; no sentido temporal, a uma pausa existente entre dois fenômenos contíguos. Isozaki afirma existir em tal definição uma mistura caótica entre o significado original do *Ma* e as semânticas desenvolvidas posteriormente, que são registradas no dicionário. A sua escolha é, portanto, pela compreensão original do *Ma* como signo de espaço-tempo. *Ma* pode significar tempo quando composto com um ideograma temporal e espaço, quando se adiciona a um caractere com semântica espacial:

momento 時 *(toki)* + *Ma* 間 = tempo, ocasião 時間 *(jikan)*

vazio 空 *(kû)* + *Ma* 間 = espaço 空間 *(kûkan)*

Isozaki (1990: 6, T.N.) esclarece que a compreensão do tempo é distinta no Ocidente e no Japão: “o tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e infinitos no Ocidente enquanto no Japão, são moventes, criando uma relação entre si, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel”. Conforme foi visto anteriormente, no Ocidente, a compreensão do tempo se fez de maneira apartada do espaço e a perspectiva, apesar de não ser a única representação do espaço, marcou a dominância da visualidade do espaço estático. No Japão, no entanto, a relação espaço-tempo forma uma indissociabilidade que torna impossível compreendê-los de maneira isolada, e essa visão conduziu o evento como um todo.

Isozaki realizou uma exposição que não se restringia à apresentação do tema em si, mas que abarcava as correlações culturais por ele engendradas, tendo como base comum a conjunção espaço-tempo, à lente através da qual lança o olhar sobre

o *Ma*.

Para tal, o arquiteto escolheu sete itens em Paris: foram incluídos itens conectados com a mitologia como *himorogi* e *yami*; outros correlacionados com a estética como *suki* e *sabi*; como *michiyuki,* que tem a ver com a vida cotidiana*;* como *hashi,* com uma forte conotação espacial e *utsuroi* com uma semântica temporal. Posteriormente, o evento foi para Nova York, acrescido de mais dois itens: *susabi* e *utsushimi,* e seguiu para a Houston, Chicago, Estocolmo e Helsinque.

Será apresentado abaixo, um breve resumo desses nove temas apresentados na exposição, segundo Isozaki, contendo, cada um, quatro itens que exemplificam o assunto abordado. Seguindo essa descrição dos temas, acrescentamos os nossos comentários sobre cada assunto tratado no evento. Através da tentativa de categorizar o *Ma* com base nos nove temas ou 36 subtemas, o arquiteto cria um espaço de oscilação verbal, visual e física, para uma possível compreensão sensível do assunto.

Himorogi

Himorogi é um tema que tem conexão com o espaço sagrado, sendo um lugar de manifestação divina cercado por quatro pilares que podem estar atados por uma corda. *Himorogi* passou a significar um altar montado temporariamente em um certo local, de onde se originam os atuais santuários xintoístas.

Shinkyô – espelho utilizado para chamar o espírito vagante, que é conservado nos santuários xintoístas como símbolo divino.
Tama – espírito vagante que se aloja no interior dos objetos e corpos. Pelo fato de *tama* significar também esfera, pedras desse formato eram utilizadas como talismã.
Rissa – areia branca amontoada em forma de cone, símbolo de conexão com o divino, é encontrada em jardins dos templos e das famílias nobres. *(Fig.1)*
Himorogi – altar dos santuários xintoístas, originalmente, uma estrutura provisória e portátil, onde havia a aparição efêmera do divino. *(Fig. 2)*

Fig. 01 *Rissa* Ginkakuji Temple

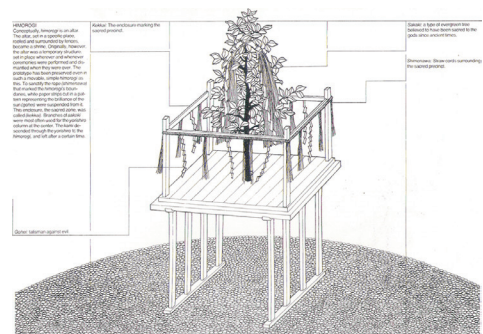



Fig. 02 *Himorogi*

Himorogi é apresentado como espaço sagrado de conexão com o divino e de ato de espera da chegada do divino, acentuando a característica da inseparabilidade de

espaço e tempo nessa compreensão mitológica do *Ma.* Outro fator importante é a temporária existência da estrutura de recepção da deidade, sendo a impermanência uma das suas características: toda a estrutura montada para o ritual é desmontada no momento seguinte.

Nesse tema são apresentados os elementos metafóricos que participam do ritual de encontro com a divindade: o espelho *shinkyô,* a pedra *tama,* a areia em forma cônica *rissa* e a própria estrutura montada para o ritual chamada de *himorogi.* É oportuno acrescentar que o espelho, elemento refletor da luz e da imagem, está presente nos santuários xintoístas, e é considerado o símbolo divino mais representativo, porém é nunca mostrado.

Tal imagem conecta-se com a afirmação de Oshima Hitoshi (1992) num livro que tenta explicar o pensamento japonês para os ocidentais: a mentalidade mítica como um aspecto vivo da cultura japonesa mantido na atualidade, que constitui um mundo que não conhece a contradição nem a negação e, portanto, não desenvolve o pensamento dialético, que dificulta a distinção entre a teoria e a prática, o racional e o sensorial. É justamente essa mentalidade mítica que aparece nos elementos atuais da cultura japonesa como se fossem metáforas vivas.

Hashi

Hashi tem significados múltiplos, dependendo do ideograma adotado: extremidade (端), ponte (橋), palitos para comer (箸) ou escada (梯), todos eles têm em comum o fato de ser um elemento de conexão entre dois objetos. Tudo que atravessa, preenche, ultrapassa ou conecta o espaço intervalar *Ma* foi chamado de *Hashi.*

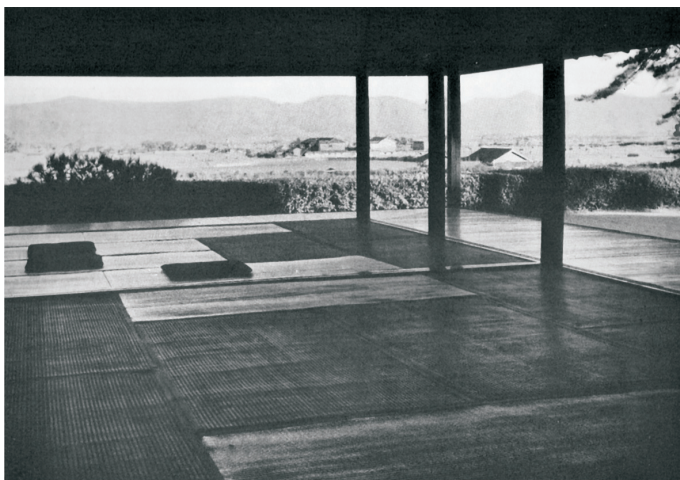



Fig. 3 *Engawa*

En – varanda que perfaz um espaço intervalar entre o ambiente interno e o externo. É uma espacialidade que separa e ao mesmo tempo conecta os dois ambientes. *(Fig.3)*

Hashi – ponte, tem a função de interligar uma margem à outra e assume o significado simbólico de juntar dois mundos divididos.

Fudara Tokai – travessia dos monges budistas num esquife para se tornarem um buda vivo. Fenômeno originário da hibridização do xintoísmo local e do budismo proveniente da China.

Reconstrução da Escadaria do Santuário Izumo Taisha – de acordo com os documentos antigos, sabe-se que existiu uma escadaria de mais de 100m, símbolo de conexão entre o

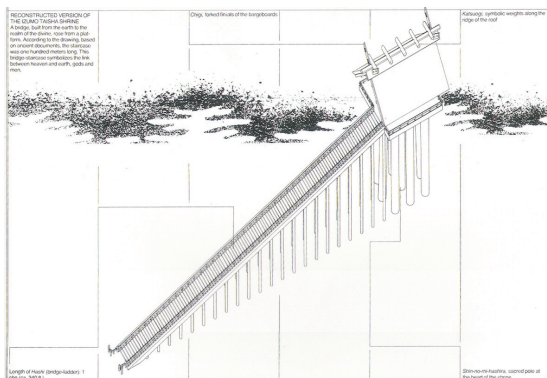



Fig. 04 Santuário Izumo Taisha

céu e a terra e da deidade com o ser humano. *(Fig. 4)*

O tema *Hashi* traz em si a noção de um espaço intervalar de continuidade e descontinuidade caracterizando-se como um signo duplo de elementos contraditórios.

O arquiteto ressalta brevemente o aspecto da hibridização de elementos estrangeiros introduzidos no Japão com os nativos, exemplificado esse fato pelo fenômeno *Fudara Tokai.* Há, nesse caso, uma incorporação do budismo chinês na estrutura pré-existente xintoísta, que é uma adaptação de maneira que é possível observar o amálgama entre a idéia de alcançar o estado de Buda vivo (baseado no Budismo Esotérico) e elementos xintoístas como o esquife e os quatro *torii* (portal) localizados nos cantos da embarcação, símbolo de passagem de fronteiras. Um processo de assimilação parecido ocorre na chegada do ideograma chinês ao Japão, qual ocorre uma hibridização de leituras dos ideogramas chineses com a língua nativa, tendo, como conseqüência, a aquisição de leituras múltiplas: as chinesas provenientes de várias regiões em épocas distintas, e a sua tradução para o japonês. (Okano, 2002)

Nesse processo de incorporação e adaptação do elemento estrangeiro, não é destruída a essência de ambos, nem do elemento nacional e nem do estrangeiro: ocasiona a miscigenação equilibrada do novo e do antigo, que é denominada, por alguns pesquisadores, como "caráter acumulativo da cultura japonesa" ou *"double standard",* pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss[16]:

> (...) o Japão encontrou, na parte que lhe toca, uma solução original, fazendo coexistir, em seu território, regiões costeiras tão densamente povoadas que formam uma seqüência ininterrupta de cidades e um interior montanhoso, desabitado ou quase isso: oposição que é também a de dois universos mentais, o da ciência, da indústria e do comércio e um outro que continuam a se prestar às crenças oriundas da noite dos tempos. Pois esse *"double standard"* possui também uma dimensão temporal. Uma evolução prodigiosamente rápida fez o Japão transpor em algumas décadas uma distância que o Ocidente precisou de séculos para percorrer: graças a

16 Lévi-Strauss visita o Japão por cinco vezes entre 1977 e 1988.

isso, o Japão pôde se modernizar ao mesmo tempo em que conservava um elo estreito com suas raízes espirituais.[17]

O antropólogo salienta a coexistência do moderno e das raízes espirituais, que nas palavras de Oshima, seria a preservação da essência da tradição da mentalidade mítica japonesa, junto ao racionalismo, ora proveniente da China no século XVII, ora do Ocidente a partir da segunda metade do século XIX.

Lévi-Strauss (2005: 12) enfatiza, ainda, que ele "não pôde deixar de ser profundamente sensível à vitalidade que os mitos conservam no Japão". Assinala que, ao escrever *Tristes Trópicos*, estava tomado pela angústia diante do perigo de a humanidade enveredar pelo caminho do esquecimento e do esmagamento das suas raízes e, numa visão extremamente otimista, a nosso ver, afirma ser o Japão "a única nação que soube, até agora, encontrar o equilíbrio". A discussão que se refere à ocidentalização do Japão se torna hoje lugar comum, com uma invasão cada vez maior de elementos da cultura ocidental, desde a Restauração Meiji (1868), em diversos segmentos como arte, culinária, modo de vida, língua japonesa etc. Acredita-se que haja uma necessidade premente de os jovens japoneses se conscientizar sobre a necessidade da preservação e da valorização das suas raízes culturais, uma maneira que o suposto "equilíbrio" encontrado pelo antropólogo se torne uma realidade.

Yami

Os antigos japoneses acreditavam que *kami* (espíritos divinos) habitavam o cosmo. *Kami* vinham da escuridão *(yami)*, permaneciam temporariamente e retornavam à sua morada. Os rituais eram executados para chamá-los ao mundo dos vivos, o que se desenvolveu posteriormente para os teatros tradicionais japoneses Nô e *Kabuki.*

Yogo-zu – título de uma pintura que mostra a descida de *kami* e a sua encarnação no monge.

Omizu-tori – ritual tradicional preserva uma antiga cerimônia: espera-se a aparição da sombra do monge budista numa tela, quando tochas são acesas e carregadas.

A descida do *kami* da montanha – festival que celebra a descida do *kami shintai-san*, quando *shinkyô* (espelho sagrado) é carregado em palanquins.

A estrutura do palco do teatro Nô – reflete a concepção japonesa do universo. *(Fig. 5)*

Fig. 5 Palco do teatro *Nô*

---

17 Trecho do prefácio escrito por Lévi-Strauss, na edição japonesa de *Tristes Trópicos* de 2005, Trad. Kawada Junzo, Ed. Chukô Kurashikkusu.

Yami, escuridão, é um tema que se conecta à mitologia pelo fato de ser a morada dos deuses *kami,* e se faz um signo estético, conhecido no Ocidente pelo ensaio de Tanizaki Jun'ichiro, *In'ei Raisan* (1975).[18] É a estética guiada por uma predileção pelas penumbras, como também por facetas ocultas que sugerem um certo aspecto, sem, no entanto, colocá-lo em exposição.

É importante notar que os festivais japoneses mostram uma compreensão simultânea e indissolúvel do espaço-tempo, ora através da aparição da sombra do monge (estética do oculto e da sugestão), ora através da descida do espírito divino *shintai*-*san*, (deidade da montanha sagrada) o que implica momentos de espera da aparição do espírito *kami*. Ambas são acompanhadas por procissão de tochas realizada por monges, no primeiro caso, e por *mikoshi* que carrega o espelho divino, no segundo. A descrição da estrutura de palco do teatro Nô é primordial para a compreensão dessa arte performática que se conecta diretamente com os rituais mitológicos.

O palco do teatro Nô é símbolo de uma arquitetura que tece o tempo e o espaço: a espacialidade do *kagami no Ma* (*Ma* do espelho) constitui o lugar de conexão do ator com o espírito – lembrando que o espelho é considerado símbolo divino – quando a máscara é colocada, antes de entrar em cena; a do *hashigakari* (passagem-ponte) constrói uma passagem da escuridão ao palco, símbolo da luz e do mundo dos vivos. A encenação é realizada de maneira a atravessar tempos longínquos e espaços da morada dos espíritos, constituindo uma *performance* de cruzamentos entre o real e o irreal sem produzir, no entanto, nenhum tipo de estranhamento para o observador.

Em relação à mitologia, Lévi-Strauss (2005: 12) aponta o fenômeno da sua vitalidade no Japão pela observação de peregrinações de ônibus que derramam visitantes no santuário Ô-Hirume, local do mito onde a Deusa do Sol Amaterasu reapareceu da escuridão da gruta para dar luz ao mundo. Nesse trecho, o autor registra que os visitantes entrevêem a gruta à distância, porque é considerada "sagrada demais para que se possa chegar perto". Esse fato ocorre também em santuários xintoístas, sendo eles próprios inacessíveis, como algo que deve ser visto de longe,

18 *In'ei Raisan* foi traduzido para a língua inglesa como *In Praise of Shadows e recentemente para a portuguesa como Em Louvor da Sombra*.

similar também ao espelho *shinkyô,* o que estabelece uma correlação com a estética do oculto e da sugestão, assinalada por Tanizaki.

Yami tem uma estreita correlação com o conceito desenvolvido pelo arquiteto Maki Fumihiko (2002) chamado de *Oku.* Sendo uma característica da arquitetura japonesa, *Oku* significa fundo e, por extensão, oculto e secreto. Os antigos acreditavam que no *Oku* das montanhas, também denominado *Yami*, moravam os espíritos. A pessoa que fica no fundo da casa é chamada *Okusan* (esposa) e *Okuyuki* (fundo + ir = profundidade) expressa um deslocamento para o interior do ambiente. Os templos nipônicos escondem-se, não ficam visíveis, abrigando um espaço labiríntico para se chegar a ele. No Japão, tudo que tem valor está oculto. A idéia de *Oku* incorpora a ação de ir para o fundo e, simultaneamente, aventurar-se e perder-se no caminho labiríntico para chegar ao destino que normalmente se correlaciona com a penumbra e a escuridão. O desenho urbano preserva essa característica sinuosa e labiríntica, valorizando o processo em si, através das dobras.

Tal conceito será retomado adiante (no próximo capítulo que trata da arquitetura), mas é importante lembrar que ele tem uma correlação com o desenvolvimento da embalagem no Japão. Os presentes são embrulhados, repetidamente, em um papel em cima do outro, como se o fato de fazê-lo inúmeras vezes, tornasse o objeto mais valioso. Ou ainda, encontra-se uma outra associação histórica em relação à vestimenta feminina da nobreza, utilizada nas cerimônias conhecida como *Jûnihitoe*, na qual sobrepõem doze vestes sobre o corpo. Em outras palavras, quanto mais oculto e secreto, isto é, quanto mais espaço *Ma* é criado, mais precioso é o seu conteúdo.

Suki

Ma significava distância entre duas colunas, passando mais tarde a indicar a superfície cercada por vedações – um recinto. A evolução etimológica revela que não havia vedações no espaço de vida cotidiana japonesa, sendo ele vazio, delimitado por quatro colunas. No final do século XV surge a casa de cerimônia do chá onde todos os elementos eram escolhidos para revelar o gosto (*suki*) do mestre de chá.

Sô-an – casa de cerimônia do chá de estilo rústico, com a utilização de materiais simples, que deu origem a um estilo arquitetônico denominado *sukiya-zukuri.*
Tana – prateleira onde são expostos os objetos de arte da coleção do mestre, cuidadosamente selecionados e arranjados para a apreciação dos convidados.
Katsura–dana – prateleira *tana* do Palácio Imperial Katsura, na alcova t*okonoma*, lugar

destinado para expor objetos de arte. *(Fig.6)*

Okoshie-zu – planta bidimensional que, ao ser dobrada, forma uma representação volumétrica, mostrando que mesmo a tridimensionalidade, no caso japonês, é composta de combinação de bidimensionalidades.

Fig. 06 *Tana*

Suki é um tema conectado à estética e arquitetura, em que a arte da cerimônia do chá é a referência básica. A sua realização é marcada pela simplicidade e uso de elementos em seu estado natural que constituem o microcosmo de um espaço-tempo peculiar. É uma arte cuja tônica é a impermanência: os objetos são cuidadosamente selecionados, a fim de agradar o gosto do convidado, e guardados assim que termina a cerimônia. É uma espacialidade única, construída especialmente para "aquela ocasião", e os japoneses têm a consciência de que aquele momento é único, nunca mais se repetirá em nenhum tempo da sua vida. Quando a ação termina, tudo volta ao seu lugar, restando apenas o espaço vazio, à espera de um próximo encontro. Essa arte influencia não só a arquitetura, mas também o *design* e evidencia a refinada estética da simplicidade, por meio da composição de elementos mínimos.

Esse tema é o título do livro de Matsuoka Seigo, participante da exposição. Ele enfatiza existir em *Suki* um método processual, que ele chama de "edição recíproca de construção cultural", isto é, produção de um espaço onde há simultaneidade de ações: mostrar os objetos artísticos do "gosto" (*suki* em japonês significa gostar) do mestre, receber e servir os convidados, estabelecer diálogo e realizar a cerimônia do chá, todas desenvolvidas num certo intervalo de tempo (2000: 277, T.N.). O autor ainda esclarece que *Suki* vem do verbo *suku* que pode significar gostar, pentear, criar um espaço intermediário, extrair uma folha de papel no momento da sua fabricação, entrever o outro lado através de algo transparente, ou, resumindo, o processo de extração e seleção de uma determinada característica, de apreciá-la e de conseguir vislumbrar algo através dela. Matsuoka (Ibid.: 293, T.N.) chama a atenção para a importância de "algo estar passando por algo", de uma forma mútua e recíproca. O

método processual chamado pelo autor de “edição recíproca” indica simultaneidade de ações e troca de função (agente e receptor) entre as pessoas que participam no encontro. Um mestre anfitrião de uma cerimônia do chá, em outra ocasião, torna-se convidado e vice-versa. Matsuoka ressalta na sua concepção de *Suki*, as características da ação desenvolvida num espaço *Ma* – espaço vazio cercado por quatro pilares – salientando o traço da reciprocidade, algo que não se limita a ações e entendimentos unilateriais, o que constitui uma das características do *Ma* a ser vista nos próximos capítulos.

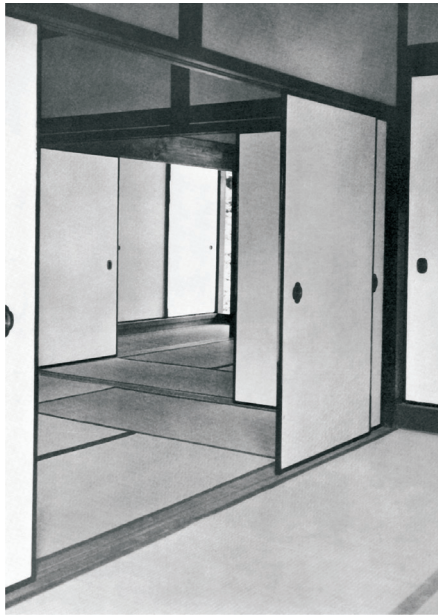



Fig. 07 Espaço interno da arquitetura tradicional japonesa

Utsuroi

Originalmente, indicava o exato momento de ocupação do espírito no espaço vazio. A percepção da aparição súbita de *kami* deu origem à idéia de *Utsuroi,* momento de transformação da natureza, da passagem de um estado a outro.

A visão estética do desaparecimento gradual e natural de coisas vivas reflete-se no espaço arquitetônico, produzindo sobreposição de superfícies móveis e finas.

Akigusa – plantas de outono que prenunciam a extinção da vida e as cenas outonais captam o exato momento da vida em passagem.

Espaço interno – planejamento do espaço arquitetônico, denominado *madori* (aquisição de *Ma*), que explicita o pensamento de que o espaço continha o *Ma* no seu interior. Grossas paredes, consideradas inadequadas para separação de ambientes, são substituídas por finas vedações móveis. *(Fig.7)*

Fig. 08 *Gankô-gata*

Gankô–gata – Forma do vôo de ganso, muito utilizada na arquitetura japonesa que privilegia o descortinar da visualidade através da caminhada. *(Fig.8)*

Byôbu – biombo, painel dobrável, constituído de várias folhas, cuja função é vedar temporariamente um ambiente amplo e aberto.

Utsuroi é um dos mais importantes itens para a compreensão do *Ma* como signo espaço-temporal. Existe o entendimento de que *Usturoi* é uma composição da semântica *utsu* (vazio) e *hi* (atividade) da alma, isto é, a mudança do estado por meio da ação da alma no espaço vazio. *Utsuroi* é a captura do tempo de mudança de estado,

conectada à estética. O eterno não é sinônimo de beleza no Japão, o que se relaciona com a predileção por mudança natural de estado das coisas, pela impermanência da vida e de todo o fenômeno. É possível encontrar a beleza no processo de mudança para a extinção, numa cultura em que se aceita a transitoriedade dos fenômenos e inclusive da vida. A imagem de plantas outonais secas e amareladas, *akigusa,* é bela porque transmite o estágio prenunciador do fim das coisas, que se conecta ao tema *sabi,* a ser discutido nas próximas páginas. Em relação ao aspecto arquitetônico, Isozaki salienta a sua flexível adequação ao ambiente, conforme a proposta apresentada, em um momento específico. Para tanto, as vedações são móveis e leves, controlam a luz e a visualidade, fazendo alusão ao universo mutante da natureza.

Observa-se que a concepção adotada no caso japonês é a do deslocamento do observador no espaço para se ter uma compreensão multifacetada deste em vez da visão única e estática da perspectiva. Tal posicionamento evidencia o processo de desenvolvimento da ação, o que traz conexão com o último item *michiyuki.*

Utsushimi

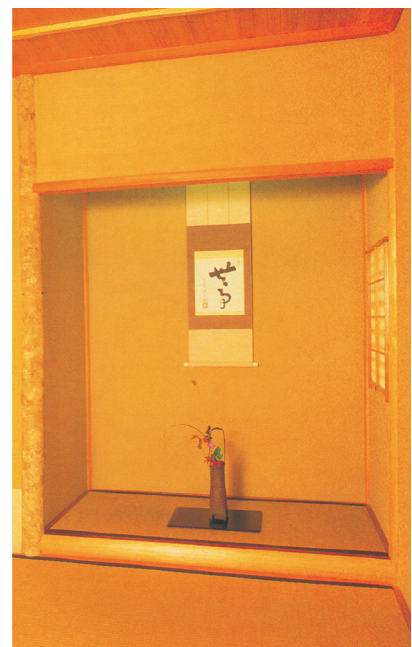
Utsushimi é a correspondência ao que é mundano. Fotografias de diferentes moradias de várias regiões do Japão foram apresentadas, registrando os modos de vida de seus habitantes. Apesar de o *Ma* ser o recinto das residências japonesas, ele se completa com as vidas humanas que elas abrigam, pois ali ficam traços da sua memória.

Fig. 09 *Tokonoma*

Kurazashiki – a palavra *kura* significava, originalmente, espaços côncavos. Os espíritos *kami* manifestavam-se em concavidades. Mais tarde, passou a significar depósito. Isso explica porque os santuários Ise e Izumo, têm formato de *kura* (depósito).

Kamado – um dos elementos da tradicional moradia popular japonesa – o fogão – inspirou certas crenças e rituais.

Tokonoma – através de uma fotografia da alcova *tokonoma* de um jovem *superstar*, mostra a incompatibilidade entre o estilo de vida contemporâneo, demasiadamente consumista, e a estética tradicional japonesa *Ma*. *(Fig. 9)*

Localização do Buda e deuses nas habitações – a casa tradicional era um microcosmo habitado por Buda e divindades relacionadas com a vida cotidiana.

Utsushimi representa a importância da ação da vida abrigada no cotidiano,

conectada à memória, aos antepassados e às divindades. *Utsu* significa vazio e *Mi* corpo: a fisicalidade que se projeta no espaço vazio. *Ma* completa-se quando vidas nele são inseridas, registrando traços de memória.

Estabelece-se nesse tema, uma correlação entre a vida cotidiana contemporânea, a sua arquitetura e o padrão estético em questão, salientando a presença ou a ausência do *Ma*. Isso se torna importante quando se analisa o Japão do ponto de vista da ocidentalização, um fenômeno cada vez mais intenso no país.

Apesar da adequação desses padrões estrangeiros à vida tradicional local, a crítica do arquiteto é evidente. A característica acumulativa da cultura japonesa, vista anteriormente, vê-se, assim, presente, no entanto, testemunha-se que nem sempre ocorre de maneira harmoniosa.

É importante salientar que este último item abordado pelo arquiteto, o da simultaneidade do espaço de habitação com o sagrado propicia, no Japão, um estilo de arquitetura residencial peculiar, o de nível de pavimentos elevados do chão, de 30 a 50cm, somado ao hábito de tirar os calçados na sua entrada. Surge assim, um espaço *Ma* denominado *genkan*, intermediário entre o fora (nível do chão) e o dentro (interior da casa, no nível elevado), onde os japoneses se preparam para ingressar no lugar sagrado e doméstico. *Genkan,* apesar de se situar no nível do chão (fora), fica no interior da residência, logo após a porta principal que serve de fronteira com o exterior, formando uma espacialidade ambígua. O tema será ainda aprofundado no capítulo sobre a arquitetura.

Esse item não consta da exposição realizada em Paris, mas foi acrescido na sua itinerância em Nova York.

Sabi

> *Sabi* é um tema estético que valoriza a passagem do tempo, sendo representado pelas cores esmaecidas, pelo estado de pátina, que incorpora a transmutação que precede a destruição. A raiz dessa idéia encontra-se na consciência de dissolução de todas as coisas. Todos os fenômenos devem ser apreciados na sua existência temporal, isto é, na sua aproximação para a extinção.
>
> ***Gaki-zôshi*** – pintura em que um grupo de fantasmas famintos invade a casa de um nobre. A estética de coexistência de elementos opostos, como a pobreza e a nobreza, o grotesco e a

elegância, foi aceita como representação da realidade.

Kuzôshi-Emaki – rolo com os nove estágios de decomposição do corpo feminino, representação de que ninguém escapa do ciclo cósmico de metamorfose e extinção. *(Fig.10)*

A cidade do futuro – a devastação de Hiroshima pela bomba atômica prenuncia a possibilidade de uma metrópole virar ruína em poucos instantes.

Jardim de Pedras e Areia do Templo Ryoanji – construído no interior do templo, é uma gigantesca pintura tridimensional para a contemplação. *(Fig.11)*

Fig. 10 *Kuzôshi-Emaki*

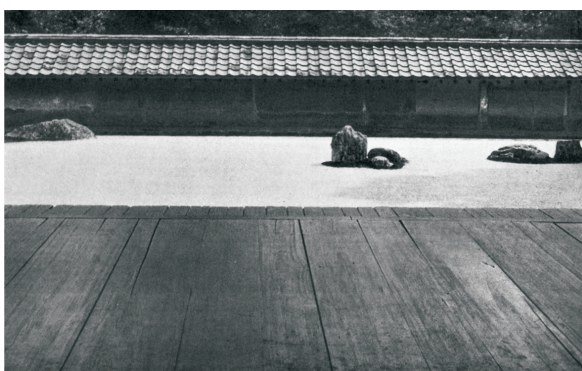



Fig. 11 Jadim de Pedras e Areia do Templo *Ryôan-ji*

Sabi é um tema tradicional da estética japonesa por meio do qual é reconhecida a existência do belo no processo da passagem do tempo e na transformação que antecede a extinção. Esse encontro do belo baseia-se na consciência da efemeridade de tudo que existe no mundo. Exemplos de pinturas são apresentados para mostrar o estágio de decomposição inevitável do ser humano, mesmo que seja uma bela mulher. O jardim zen budista de pedras e areia do Templo Ryoanji, o mais famoso, pela sua simplicidade e refinamento, é considerado pelo autor como uma gigantesca pintura tridimensional a ser contemplada. O jardim é o *mitate* do cosmo ideal, e corporifica uma espécie de metáfora: as pedras, das ilhas, e a areia, dos oceanos. *Mitate* é um tipo de associação cujo enfoque não é a similaridade nem a contigüidade, mas implica deslocamento semântico de um objeto para um outro, localizado num contexto distinto. *Mitate* é um olhar que se institui tecido por uma referência de um outro, em que o símbolo passa a ser vivido e experienciado como realidade nesse processo.

Sabi foi o ideal estético empregado pelo grande mestre de

cerimônia do chá Sen no Rikyu (1521-91), como uma reação contra a extravagância do xogum Toyotomi Hideyoshi que chegou a construir uma casa de cerimônia do chá portátil, toda de ouro. *Sabi* de Rikyu era a simplicidade, não pela impossibilidade de se ter acesso ao melhor, mas sim como um refúgio da luxúria, que era facilmente obtida, preferindo-se uma minúscula cabana a um palácio suntuoso ou uma rústica chaleira a uma de ouro.

Sabi reflete a combinação de duas imagens: o esplendor da maturidade e a aparência subjugada do homem velho. É a estética que corresponde ao gosto pela pátina, à valorização do efeito produzido pela ação do tempo, contrastando com a predileção por exuberância e brilho.

Nas últimas décadas, com a sociedade japonesa cada vez mais capitalista e ocidentalizada, Nakano Koji (1992), assim como outros autores, escreveu que os japoneses estão perdendo a essência de características culturais tradicionais como o *Sabi.* Ele explica que a riqueza material nunca significou a espiritual, e que está cada vez mais difícil ver a característica *Sabi* no japonês, isto é, a busca da riqueza espiritual na pobreza material.

Fig. 12 Santuário Nikkô Tôshôgû

Susabi

Ma é um espaço vazio onde vários fenômenos aparecem e desaparecem, fazendo nascer signos que se arranjam e se combinam livremente, de infinitas maneiras. Alguns agrupamentos como a famosa tríade de signos de plantas (pinheiro, bambu e ameixeira) ou a de céu, terra e homem são muito conhecidos. Esses clichês visuais tornam-se *kitsch* quando vulgarizados.

Tóquio-vila – uma visão panorâmica de Tóquio revela a cidade composta de unidades de dimensão atômica totalmente preenchida, inexistindo o *Ma*.

Mensagem Divina – existe um sistema de ler a sorte chamado *omikuji* nos santuários xintoístas, que atualmente é substituído por uma máquina que possui a forma de miniatura de santuário.

Cidade – o espaço citadino é hoje cheio de decorações burlescas e *kitsch*, apresentando uma hibridização desmesurada de estilos.

Nikkô: Portão Karamon – a arquitetura do Santuário Nikkô Tôshôgû, *(Fig.12)* onde o *Ma* é

completamente ocupado por esculturas coloridas e alegóricas e decorações elaboradas, foi considerado *kitsch* por Bruno Taut quando comparado ao Santuário Ise. *(Fig.13)*

Fig. 13 Santuário de Ise

Susabi significa ludicidade, originalmente um jogo praticado por deuses. Isozaki aborda, nesse tema, a combinação infinita de signos existentes no seio da cultura japonesa, que se tornam *kitsch* quando vulgarizados. O arquiteto reforça a sua crítica da falta de *Ma* em cidades como Tóquio, onde qualquer espaço, mesmo o intervalar, se encontra preenchido, e a abundância de decorações burlescas dentro da metrópole, cujo exemplo apontado é o do Santuário Nikkô, arquitetura ostensiva representativa dos xoguns.

Esse santuário foi considerado *kitsch* pelo arquiteto alemão Bruno Taut na década de 30 do século passado, algo tedioso que cansa o olhar, nas suas palavras. O arquiteto ressalta no seu livro *Nippon* (1936), em contraposição ao Santuário Nikkô, o sentimento sublime quase mágico evocado pelo Santuário Ise, considerando-o exemplo de equilíbrio composicional e da arquitetura moderna. Compara a importância do Santuário Ise ao Acrópolis grego; no entanto, por haver reconstruções de 20 em 20 anos, torna-se possível observar, *in loco*, a construção japonesa propriamente dita, em vez de ruínas, como na Grécia. O símbolo de perenidade eterniza-se nesse caso, enquanto forma.

Matsuoka (2000: 296) aponta a duplicidade da semântica de *Susabi:* a de degeneração e a de ludicidade. Estabelece também uma correlação entre *Susabi* e *Suki,* sendo o primeiro ponto de partida para o segundo, ou seja, há a entrega ao lúdico primeiro para depois se desenvolver o gosto. Constatamos que todos os temas se interceptam, para formar o todo da estética japonesa abordada.

Esse item não consta da exposição realizada em Paris.

Fig. 14 Jardim-ruela *roji-niwa*

Michiyuki

Michiyuki é a adição de *michi* (caminho) e *yuki* (ir) e significam o processo do trajeto, onde o espaço é considerado como fluxo temporal.

Shinjû – o suicídio duplo é um tema freqüente em peças de teatro *Kabuki* e *Bunraku*. A lenta caminhada para o suicídio é denominada *michiyuki.*
Jardim *kaiyû-shiki* – jardim-ruela, as rotas e os pontos de parada são planejados, para que se desfrute belas paisagens.
Roji-niwa – uma estreita passagem para a casa de cerimônia do chá, onde as pedras são estrategicamente colocadas, determinando um modo de caminhar. *(Fig. 14)*
***Sugoroku* Cinqüenta e Três Paradas** – a rota Tôkaidô era pontuada por 53 paradas ou estações. Hiroshige (1797-1858) fez uma adaptação delas num jogo tradicional japonês chamado *sugoroku.*

Michiyuki, modo de vivenciar o caminho, salienta uma compreensão do espaço como fluxo temporal, perceptível pela experiência.

As pedras estrategicamente calculadas e colocadas no trajeto para a casa da cerimônia do chá, chamado de *roji-niwa* (jardim-passarela ou jardim-ruela) determina o modo de caminhar do convidado. O espaço intervalar entre as pedras é chamado de *Ma* e perfaz uma estética, implicando cuidadosa seleção e atenciosa combinação desses elementos, para se ter uma continuidade das formas, já que o espaço entre eles é tão importante quanto a forma do objeto. Além disso, tem a finalidade de permitir uma caminhada ergonômica, sendo que a distância entre as pedras regula os passos e o seu ritmo. Consta do livro do arquiteto Itoh Teiji (1995) que é de bom tom colocar cinco pedras no espaço de um *ken*[19] (1,818m); no entanto, nos jardins da cerimônia do chá é recomendável colocar seis pedras para se ter uma caminhada mais lenta.

Os grandes jardins *kaiyû-shiki*, jardim-passeio, são aqueles cuja rota é constituída por uma complexa trama de pontos que guiam os movimentos. O trecho a ser percorrido é marcado por algumas paradas, de onde se aprecia a paisagem local, que permitem visões múltiplas do jardim. É o exemplo da arquitetura desenvolvida com base em um conceito de espaço movente e dinâmico, diferindo daquele regido por um eixo único do observador, o que será retomado no próximo capítulo.

19 *Ken* é uma unidade de medida tradicional japonesa, cujo ideograma é o mesmo do *Ma.*

Outro exemplo, citado pelo arquiteto, é a rota Tôkaidô, que ligava Kyoto a Edo (atual Tóquio), pontuada por 53 pontos, famosos pelas xilogravuras *Ukiyoe* de Ando Hiroshige. Essas paradas ofereciam locais não apenas de descanso físico, mas também de conforto visual para os viajantes, porque as casas de chá e hospedarias eram estrategicamente situadas em lugares de onde se tinham belíssimas vistas, determinando, assim, um modo de se desfrutar do trajeto. Era como um jardim *kaiyû-shiki* numa escala maior.

No teatro *Kabuki*, a lenta cena da caminhada dos amantes que procuram a morte para concretizar a união impossível na vida é denominada *michiyuki.* É o moroso processo de enfrentamento da morte a dois. A construção do próprio palco revela a idéia do *michiyuki* através da passarela denominada *hashigakari* que atravessa o espaço do público em direção ao palco, onde os atores mais importantes fazem as suas entradas e saídas para a cena.

2.2 A exposição como mídia: analogias

Descrevemos no tópico anterior a apresentação multifacetada do espaço-tempo *Ma*, organizada em nove temas abstratos *(himorogi, hashi, yami, suki, utsuroi, utsushimi, sabi, susabi, michiyuki)*.

De um lado, os temas correlacionam-se com o signo simbólico com alto grau de iconicidade, conforme a taxonomia de Peirce. A estratégia adotada pelo arquiteto para a organização do evento prevê a inclusão dessa qualidade icônica, elemento que dá suporte ao processo perceptivo. Nada mais natural, se pensar que a exposição foi montada para ser experienciada corporalmente por meio de todos os sentidos.

Por outro lado, ela é um elemento que mostra um alto grau de indicialidade, que proporciona uma relação direta entre a obra e o público. O evento seria então composto de uma estratégia icônica aliada ao modo de apresentação indicial. Quanto ao amálgama entre o ícone e o índice, o filósofo Lauro Barbosa aponta-nos que:

> (...) para serem interpretados como signos de existência, os signos necessariamente deverão ser compostos (...) de um signo icônico (...) e de um signo indicativo (...) capaz de apontar objeto designando-o ou, no mínimo, relatando-o para ancorar, então, na existência a idéia que se tem do objeto. (SILVEIRA, 2004: 25).

Assim, a incorporação do signo icônico no indicial é condição necessária para gerar um signo de existência: o primeiro indica a idéia do objeto e o segundo conecta o signo à existência. Os temas icônicos foram introduzidos na exposição por um meio icônico-indicial de apresentação, que transformou a própria exposição numa mídia. O observador, ao entrar nesse ambiente carregado de iconicidade, absorveria com o corpo, por meio da percepção – e não só com a apreensão mental – a essência da exposição, que se apresentava em forma de instalação, fotografia, escultura, projeção complementados por eventos paralelos como *performances*, espetáculos de dança, teatro, música etc.

A iconicidade pode ser correlacionada ao modo de comunicação não verbalizável, denominado Ishin Denshin 以心伝心 (pegar+*kokoro*+transmitir+*kokoro*), comunicação de *kokoro* para *kokoro*. *Kokoro* significa coração, mas a sua semântica não se limita àquela normalmente concebida no Ocidente, possuindo um amplo significado, o que é apresentado de maneira bastante elucidativa pelo poeta mexicano José Joaquim Tablada (apud PAZ, 1991: 197): "é o coração e a mente, a sensação e o pensamento em conjunto com as próprias entranhas, como se, para os japoneses, não bastasse sentir apenas com o coração". Sabe-se pelas pesquisas das ciências cognitivas que sentimos por uma rede estabelecida entre o corpo e a mente (e.g. Damásio; Berthoz; Denett). É certo afirmar que *kokoro* é um tipo de palavra que nasce num mundo onde não há uma visão dualista de mente e corpo ou razão e emoção, mas num conjunto de relações que conecta o todo. *Kokoro* significa também sinceridade e essência no âmbito social, sendo uma forma de comunicação intergrupal, em que há desenvolvimento de uma rede comum de interpretantes entre as pessoas, o que não funciona, no entanto, para aqueles que não pertencem a esse grupo. Pode-se observar que essa concepção foi levada em consideração no modo como a exposição foi organizada e montada.

Os quatro subtemas que exemplificam cada um dos nove temas da exposição vistos anteriormente *(himorogi, hashi, yami, suki, utsuroi, utsushimi, sabi, susabi* e *michiyuki)* perfazem uma "metáfora" do tema ao qual se relacionam e, por sua vez,

ampliam-se e abordam aspectos outros da cultura japonesa. Essas metáforas[20] foram necessárias, a nosso ver, para complementar os dados que se mostravam abstratos demais, para se ter um melhor entendimento do assunto. No caso do signo *shinkyô* (espelho divino), uma das metáforas apresentadas por Isozaki, para o tema *himorogi* (que se conecta ao espaço sagrado), é um paralelismo estabelecido entre o signo, o objeto e a idéia de divino. Pelo fato de o espelho refletir a luz da Deusa do Sol Amaterasu, fez-se a associação mental entre a idéia do espelho e do divino, tornando-se o primeiro, símbolo do divino. E justamente pela abundância dessas metáforas no seio da cultura japonesa, o semioticista Roland Barthes nomeia o Japão de "império dos signos".[21]

A metáfora é fruto de um tipo de pensamento que se estabelece por meio de associação por analogias, o que, para Peirce,

> (...) é inferência de que num conjunto não muito extenso de objetos, se estão em concordância sob vários aspectos, eles podem muito provavelmente estar em concordância também sob um outro aspecto. Por exemplo, a Terra e *Ma*rte estão em concordância sob tantos aspectos que não parece improvável que possam concordar também quanto ao fato de serem habitados. (CP[22] 1.69).

O autor complementa ainda que a sugestão por semelhança consiste no fato de a mente, por uma propriedade oculta, unir no pensamento duas idéias que tem por similares (CP 7.392).

A exposição foi, assim, montada através desse olhar analógico, no encontro de relações que permeiam nos sete ou nove elementos conceituais que compõem o tema central *Ma*, estabelecendo uma rede que dialoga entre si para representar um panorama da cultura japonesa. De um lado, tem-se a contigüidade, que é a associação enredada por sistemas, de outro, a analogia, que se constitui através de

---

20 Metáfora, para Peirce, é uma espécie de signo icônico especial denominado hipoícone, em que o caráter representativo do signo se situa no traço do paralelismo que se estabelece com algo diverso do signo e do objeto (CP 2.277), isto é, de um possível objeto externo. As metáforas são frutos de uma associação de idéias em nível mental, intersecções de similaridades de idéias plurais, muito freqüentes num universo nipônico.

21 *O Império dos Signos (L'empire des signes)* é e um livro de Roland Barthes de 1970 em que desenvolve uma semiótica sobre o Japão. Ver bibliografia.

22 CP indica *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*; o primeiro número corresponde ao volume e o segundo ao parágrafo.

similaridades mentais, o que é explicitado pelo poeta Paul Válery (1991: 141), na sua clara definição do conceito de analogia: “precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra, e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas”.

Paul Válery aponta o método de Leonardo da Vinci como aquele construído por analogias e ícones. Isso, nas palavras do semioticista e poeta Décio Pignatari (1979: 20) é um tipo de pensamento em que há uma sobreposição do eixo paradigmático (similaridade) e sintagmático (contigüidade). Enquanto a contigüidade decorre das generalizações das experiências, característica da terceiridade peirceana e base de toda e qualquer ciência, a operação da similaridade é aquela em que novas combinações brotam de um livre exercício da mente, o que conecta diretamente às abduções e, portanto, à arte. Pignatari complementa que esse método da linguagem poética “não separa o compreender e o criar, nem distingue a teoria da prática, como também a arte da ciência”. Esse fato pode ser observado no modo de organização temática e da construção da própria exposição do *Ma*, como uma experiência sensível.

É importante lembrar também que tal perspectiva analógica adotada pelo curador se correlaciona com a exposição paralela dos fatos, sem hierarquização e sem a existência de um fio condutor ordenador que determine o começo e o fim. A literatura japonesa é um bom exemplo dessa característica de montagem paralela dos elementos, comprovado pela predileção japonesa por coletâneas de ensaios, poesias e contos em detrimento de prosas com narrativas lineares. Não por acaso, *haiku* encontra um território fértil no Japão.

Em relação aos dois itens acrescentados para a exposição de Nova York, o *susabi* e o *utsushimi*, cabe-nos ressaltar que, a nosso ver, são totalmente desnecessários. O tema *susabi* é apresentado de uma maneira que objetiva criticar o clichê e o *kitsch* arquitetônicos japoneses, chegando Isozaki a afirmar que não existe *Ma* na cidade de Tóquio. Isso parece-nos extremamente radical. Infelizmente, não foi possível saber o porquê do acréscimo e nem entender a justificativa para tal atitude.

2.3 Comentários sobre a exposição

O impacto da apresentação do *Ma* aos franceses está registrado nos jornais mais importantes da época. De um lado, tem-se a visão otimista de um jornalista francês[23], afirmando que "a exposição é, mais que tudo, uma primeira tentativa de estabelecer-se uma ponte entre as duas civilizações", "destruindo a imagem única de exotismo e de animal econômico que Japão representava para o Ocidente até então". Numa outra vertente, tem-se a opinião pessimista de um jornalista japonês sobre a exposição[24]: a dúvida quanto à compreensão do *Ma* por um povo que não o conhece intuitivamente como os japoneses. Complementa que os japoneses sempre foram bons em absorver uma cultura estrangeira, não obtendo, no entanto, grandes experiências em fazer o oposto, isto é, exportar a sua própria cultura, mesmo porque não acreditam que os ocidentais pudessem compreendê-la.

Devemos acrescentar que o Japão, historicamente, fechou as portas ao contato estrangeiro por mais de 200 anos (1639-1853), quando passou por um processo de maturação da sua especificidade cultural, após a absorção da cultura chinesa, acrescida de algumas influências ocidentais, sobretudo a holandesa e a portuguesa, mas estes de modo muito modesto. Logo depois, ainda na segunda metade do século XIX, começaria uma nova fase de intensa incorporação da cultura ocidental. De fato, não houve contextos que privilegiassem o Japão a montar uma estratégia de divulgação da sua cultura no exterior, como observa o jornalista japonês. Aliado a isso, havia o problema de sua compreensão pelos estrangeiros, o que coaduna com a dificuldade de verbalização dos conceitos estéticos circundados de ambigüidade, pelos próprios japoneses.

Augustin Berque (2001: 69-70, T.N.), compartilha, de certa forma, da idéia do jornalista japonês, assinalando que a exposição tinha sido pouco didática, dando a sensação de se aventurar por um universo secreto impenetrável para a maioria dos observadores, não especialista em assuntos japoneses. Critica a atitude de "confinamento, como se fosse algo incapaz de ser transmitido" e contesta que o signo

---

23 Artigo de Frederic Edelman, "Le Monde", 12/10/78, T.N..
24 Artigo de Shuichi Hayashi , "Jornal Mainichi", 3/11/78, T.N..

duplo espaço-tempo não é exclusividade nipônica, existindo essa duplicidade da semântica na língua francesa, até o século XVII. No entanto, admite a especificidade do espaço-tempo *Ma*, que vem a ser um dos temas da sua pesquisa no seu livro intitulado *Vivre l'éspace au Japon*, a ser discutido no próximo capítulo.

No entanto, foi possível também encontrar uma análise positiva[25] que confirma, sim, a dificuldade de compreensão do tema, a necessidade de esforço do observador, como ler o catálogo anteriormente, por duas ou três vezes, mas que tal esforço é compensado: "a exposição envolve o observador em uma experiência nova de maneira impactante e específica".

Um outro depoimento confirma a possibilidade de apreensão da cultura japonesa pelo olhar ocidental por meio da exposição, tendo o jornalista apreendido que não existe o som se não houver o silêncio, ou, que não há movimento sem pausa, ou ainda, que não existe paz sem luta.[26] Ele evidencia o fato de o *Ma* incorporar a "relação" entre dois objetos, como a do vazio com o cheio, a do silêncio com o som ou a da pausa com o movimento, porque o primeiro é condição de possibilidade de existência do segundo, constituindo uma cultura em que a valoração dos dois opostos se equivale. Um dos exemplos é *Suibokuga*, pintura de tinta carvão a pincel, cujo elemento a ser retratado é extremamente simplificado, no entanto, a obra é resultado de aprofundadas pesquisas. O artista não se preocupa em preencher o espaço do papel, mas em condensar um elemento, mesmo que ocupe uma pequena parte do todo, porque o fundo, para ele, é também figura.

Devemos entender a coexistência e o equilíbrio de valores que se estabelecem entre os opostos, para tentar compreender o tema do nosso trabalho, aquele mencionado no *Mu* e *Kû* budistas.

Torna-se primordial esclarecer também que a cultura japonesa não se baseia só no *Ma*. Existiram duas correntes estéticas primitivas: da Era Yayoi (século III a.C. até séc. III), quando os japoneses introduziram a rizicultura no país e da Era Jomon (anterior à Era Yayoi) quando o povo vivia de caça e pesca. A primeira produz uma

25 Revista "The New York Times", 25/3/79, artigo de Ada Louise Huxiable, T.N..
26 Revista Sogetsu n. 121, dezembro de 1978, artigo de Alain Jouffroy, T.N..

estética refinada, elegante e feminina, enquanto a segunda é representada por rústicas e primitivas cerâmicas com vestígios de cordas na argila, vigorosas, enérgicas e masculinas. Essas duas correntes coexistem, de certa maneira, nas manifestações culturais japonesas. Matsuoka Seigo faz uma curiosa comparação de *Ma* com *Basara*[27], afirmando que a base da cultura japonesa é composta da coexistência desses dois estilos. O exemplo dos dois teatros tradicionais representativos do Japão pode esclarecer a questão: se existe o teatro Nô, sublime e refinado, representativo do *Ma*, há também o teatro *Kabuki*, exuberante e vistoso, de estilo *Basara*. Apesar de o Santuário Nikkô Tôshôgû ter sido desprestigiado pelo arquiteto alemão Bruno Taut, comparado ao Santuário Ise ou ao Palácio Imperial Katsura, é possível interpretar que a questão se resume em preferência de Taut pela arquitetura representativa do *Ma* e não do *Basara*.

Basara pode ser observado atualmente na aparição dos *punks* japoneses, num figurino e maquiagem que tende ao excessivo, sendo muito mais chamativos que os próprios ingleses ou na manifestação da cultura pop japonesa, como, por exemplo, o uso de excessivas mascotes pendurados num celular. É interessante observar que a cultura japonesa que atualmente conquista a atenção do mundo pertence dominantemente ao estilo Basara.

Retornando à exposição, é possível afirmar que o seu organizador apresentou um modo de construção do mundo e uma estética dele decorrente, baseados no signo espaço-tempo de intermediação, revelando um mundo processual caracterizado pela dinamicidade dos fluxos e pela efemeridade. Acredita-se que a seleção dos temas teve como alvo o gosto ocidental, ou seja, uma predileção pela diferença cultural, porque esse aspecto conquistaria, sim, um olhar estrangeiro. No entanto, a estrutura é complexa: a divergência só se torna atraente quando há um estranhamento mediado por signos compreensíveis pelo observador, isto é, a diferença não pode ser total porque o incompreensível não é nada. Por outro lado, existe o perigo de a desigualdade detectada por supostas similaridades de semiosferas distintas distorcer

27 Consta no texto de apresentação do catálogo da exposição realizada no Masp em 1995, denominada *Nipponjin* Japonês – O Japão do Ponto de Vista de 23 Artistas.

o elemento em questão. A nosso ver, Isozaki soube montar uma estratégia sagaz, vencendo essas dificuldades por meio de uma forma de exposição que tem a percepção como instrumento, de maneira a levar os espectadores a um caminho possível do pensamento, embora muitos não tenham conseguido nele trilhar.

Essa montagem suscita algo de semelhante à impressão descrita por arquiteto Bruno Taut (1991: 18), presente no Japão de 1933 a 1936, que evidencia a impossibilidade de as linguagens verbal, fotográfica ou mesmo pictórica de retratar a realidade japonesa. Salientou o arquiteto que “a sensação obtida através da presença corporal, numa conexão múltipla de sensações, não pode ser comparada, principalmente quando se trata do Japão”. Foi justamente essa “experiência do corpo que captura o conhecimento por via das sensações” que o arquiteto Isozaki tentou instituir na exposição.

Se por um lado existe a estratégia de mostrar as peculiaridades japonesas, destacando a sua divergência com o Ocidente, por outro, há, para os japoneses, o incômodo olhar de similaridade com que os ocidentais vêem o Japão e a China. Esse anublamento da limítrofe entre as duas culturas tem a sua lógica, se considerarmos que o Japão recebeu predominantemente a influência chinesa por quase cinco séculos, do século IV até o século IX, desde a cultura ideogrâmica até o modo de ver e pensar o mundo. Era importante, portanto, para o Japão, mostrar a sua especificidade composta de elementos nitidamente japoneses ao Ocidente, não similares à estética chinesa.

A descoberta da diferença é sempre enriquecedora. Pensemos na experiência, para o ocidental, de vestir o *kimono*: se em vez de encaixar os botões, cada um na sua casa, como é usual no Ocidente, ele tivesse de traspassar os tecidos e usar uma larga faixa, denominada *obi*. Como se sentiria ao perceber em si mesmo essa indumentária que possui um sistema móvel, adaptável a qualquer corpo e ainda descobrir que ao vesti-la, ela determina toda uma gestualidade, desde o modo de se locomover, a posição forçosamente ereta do tronco superior, até a limitação dos movimentos dos braços que adquirem uma extensão para baixo.

À primeira vista, o desconforto do uso de *kimono* é evidente para um corpo ocidental ou mesmo para a maioria dos japoneses que não estão habituados.[28] Nesse caso, o corpo é apenas um meio, um suporte. No entanto, para um corpo culturalmente habituado a vestir o *kimono*, é como ele se tornasse uma segunda pele, fazendo deste corpo mediação da sua cultura. Fazer um corpo ocidental se habituar ao uso do *kimono* exigiria treinos e anos de exercício, incluindo a compreensão de todo o sistema que acompanha o seu uso.

A referência aqui é o primeiro impacto. Se o corpo é mediação da cultura na qual ele se insere, surge a pergunta: que tipo de percepção um corpo ocidental teria obtido da exposição? Muitos provavelmente terão entendido pouco sobre o *Ma*, como afirmam alguns autores já mencionados. Outros, com grande esforço, devem ter captado algum fragmento do que a exposição tentou apresentar. No entanto, todos descobriram, com certeza, que havia um outro modo de ver o mundo, diferente daquele que rege o Ocidente. É verídico afirmar que a exposição provocou um grande interesse dos ocidentais em relação ao tema, e uma conseqüente dúvida sobre o assunto.

Resta ainda a discussão no sentido de saber se a exposição não teria gerado um novo exotismo na concepção do espaço-tempo não diferenciado, sem compreender com profundidade o seu real significado. É por acreditar na possibilidade da hipótese de criação desse novo exotismo, que a pesquisa espera contribuir para o esclarecimento do tema em questão.

---

28 Lembremos que o autor de *Kimono Mind* (1965), o austríaco Bernard Rudofsky, o definiu como veste que tem a filosofia de ser essencialmente antiprática, mas de uma sensualidade ímpar.

3. Investigações sobre a espacialidade Ma *na arquitetura*

3.1 A mediação como chave da organização da espacialidade japonesa

Para analisar a espacialidade *Ma* na arquitetura, acreditamos ser necessário um breve relato sobre a organização da espacialidade japonesa, salientando as principais características que regem esse sistema, a fim de obter um melhor entendimento do *Ma* que nele se abriga. Este estudo não pretende esgotar o assunto, mas apenas servir de guia para facilitar a leitura das outras partes que compõem o capítulo: leituras das espacialidades *Ma* na arquitetura tradicional japonesa e na arquitetura contemporânea, além do último subcapítulo *Ma*: espacialidade de mediação polissensorial: conectar e vivenciar.

Partimos do princípio de que a arquitetura é, conforme Ferrara (1998), um modo de organização do espaço, que pressupõe uma mediação que ordena os elementos espaciais, isto é, uma compreensão da arquitetura como “representação ou um signo de relação de conhecimento entre o homem e o espaço, sempre atualizado no tempo, onde se produz novas informações, estabelecendo diálogo com o contexto econômico, social, político e cultural” (1988: 28). Se é possível conhecer o espaço através de signos arquitetônicos que apresentam a maneira como ele se organiza, é necessário descobrir o mecanismo subjacente a essa operação e perceber os valores culturais de uma coletividade por ele revelados.

Ferrara propõe obter a cognição do espaço por meio da sua representação fenomênica que denomina de espacialidade, aliada a outras duas categorias: a visualidade e a comunicabilidade. De acordo com a autora, a visualidade, “artefato de registro que possibilita o pronto conhecimento”, “põe em evidência a construção sígnica material e propriamente fenomenológica da espacialidade” e a comunicabilidade expõe “a relação diacrônica e sincrônica que se estabelece entre espacialidades, suas representações visuais e os significados que dela decorrem”. Complementa, ainda, que ela pode ser constituída por meio da relação entre “indivíduos, suas interpretações e imaginários no plano da cultura e das inscrições históricas” (2007, no prelo).

A espacialidade é apreendida pela conjunção entre a visualidade e a comunicabilidade. A primeira é entendida como uma categoria do espaço com uma dominância da segundidade peirceana, que evidencia o ato fenomênico do “ver” enquanto a comunicabilidade se alia à terceiridade, que torna possível pensar o espaço como construção mediativa. A visualidade caminha para a comunicabilidade quando o olhar adquire maior extensão e conquista o “olhar da mente”, o que cria sentidos e significações e, assim, passa a ser denominada de “visibilidade” pela autora. Conseqüentemente, perceber o espaço como comunicabilidade se faz essencial para que ele seja efetivamente significativo, tornando-se potencialidade produtora de infinitos processos de significação, isto é, elemento de geração da semiose (ação inteligente dos signos).

Em relação à espacialidade, Ferrara (2007) propõe analisá-la por sua forma característica de inscrição: proporção, construção e reprodução. Esta última possui um significado amplo e inclui na sua relação expandida a estrutura que permite a criação de novos vínculos, ou seja, a reprodutividade dos sentidos: “constrói na representação, dimensões do espaço que já não são apenas físicas, mas perceptivas e comunicantes” (2007, no prelo). Nesse processo, a visualidade ultrapassa o significado normalmente concebido, referente ao estímulo visual e incorpora o som, o movimento e a textura e, assim, “a espacialidade se constrói através de um complexo domínio polissensível de múltiplas características perceptivas” (2007, no prelo).

Envolve-se, assim, nessa forma de inscrição, o corpo na sua totalidade e transforma-se a reprodutibilidade do espaço em mediação representativa e social. Concebe-se, dessa maneira, uma ampla conceituação da visualidade que ganha comunicabilidade numa compreensão polissensível do mundo e destitui o domínio do sentido visual ao incorporar e associar outras formas de percepção corporal.

De uma maneira também dinâmica e relacional, o geógrafo francês, estudioso do Japão, Augustin Berque (1982; 2004, T.N.), com vários livros traduzidos para a língua japonesa, propõe conhecer o espaço por meio do conceito do *fûdo* (風土= vento + terra). O conceito de *Fûdo* é originalmente apresentado por Watsuji Tetsurô

em 1935, no seu livro *Fûdo: Ningenteki Kôsatsu*[29] (*Fûdo*: reflexão filosófica), em que faz uma análise da relação entre as condições climato-geográficas e o ser humano. Afirma Berque que o seu estudo de *Fûdo* tem início na leitura desse livro e que o vocábulo em questão é tão ambivalente que não existe similar em outras línguas, e foi traduzido por ele para o francês como *milieu* (mi=*Ma* e lieu=lugar) no seu livro *Le Sauvage et L'artifice – Les japonais devant la natur* de 1986 *e* como *écoumène* na sua publicação mais recente*, Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains* de 2000. *Fûdo* é a relação estabelecida entre a sociedade, o espaço e a natureza, um "entre-lugar formado por um complexo eco-tecno-simbólico, que transforma o corpo humano animal em medial, onde o homem, juntamente com a sociedade, cultura e espaço, constrói uma identidade própria do lugar" (2004: 147, T.N.).

O autor analisa, minuciosamente, nos seus escritos, o espaço japonês, pela reflexividade de organizações mental, técnica e social que compõem o *fûdo* e correlaciona a ambigüidade do seu significado com o fato de o Japão valorizar o contexto mais que o sujeito. Afirma que "existem tantos espaços quanto as relações entre os seres: de onde segue que a maneira pela qual o sujeito se define em relação às coisas e aos outros determina a qualidade do espaço" (2001: 15, T.N.), numa compreensão do espaço em que a "relação" construída pela organização dos homens reflete diretamente a qualificação deste espaço, isto é, do "lugar" e tal mecanismo determina, em particular, a criação de coisas novas.

Berque introduz, assim, o estudo do *milieu* humano, que ele chama de *mésólogie* ou *médiance*, que define como "resultado do efeito de associação dinâmica entre duas metades de um conjunto uno – a realidade, da qual um é o corpo humano vivo e outro, o *milieu,* sendo este um produto de combinação de um ecossistema simbólico próprio em geral da humanidade (no *ecóumène*) e em particular, de uma tal sociedade (no *milieu*)" (2000: 205, T.N.). O *fûdo* é, portanto, ativo e organiza associações que se desfazem e se refazem no tempo, atualizando, sempre, novas informações.

O autor também pontua o caráter intermediário do *fûdo* e o correlaciona com

---

29 Foi traduzido para o inglês como *Climate and Culture: a philosophical study* em 1988 por Geoffrey Bownas.

o fato de o Japão valorizar a fronteira e a incompletude que cria sistemas estruturais em que há produção de um mecanismo trajetivo, por ele denominado de *“trajection”* (2000). Inerente à existência de *fûdo,* que compreende a relação entre “a natureza e a cultura, o subjetivo e o objetivo, o coletivo e o individual” (Ibid.: 184, T.N.) ou entre o espaço (representação, linguagem, terceiridade) e topos (existência, segundidade), o mecanismo trajetivo é a tônica da compreensão da espacialidade japonesa. É por meio dessa eterna operação trajetiva na qual se dá um enredamento simultâneo de variadas características fisiológica, técnica, estética, conceitual, política, etc., que se torna possível a construção do *fûdo*.

Faz-se necessário descobrir a visualidade e a comunicabilidade da espacialidade japonesa e como a proporção, a construção e a reprodução nela se fazem presentes e também a espacialidade como *milieu* pela relação do ser humano no espaço. Tanto Ferrara quanto Berque propõem obter a cognição do espaço por meio de relações que se estabelecem entre sistemas, mediações estas denominadas de espacialidades ou *fûdo (milieu).*

Interessa-nos salientar algumas propriedades das espacialidades que perfazem o *milieu* e que distinguem e identificam a representação do espaço japonês, qualificando-o como signo e linguagem: a concepção da efemeridade enraizada na cultura japonesa, a conseqüente valorização do aqui agora, do existente; a primazia da transformação e do movimento; o lococentrismo e o descentramento; a preferência do uso de analogias e símbolos e, portanto, da imaginação e a prioridade da mediação, do processo e do trajeto na construção da espacialidade.

A organização espacial japonesa sofreu mudanças no decorrer da história. Realizamos um resumo baseado nos estudos de Inoue Mitsuo (2002), para termos alguns dados referenciais.

Para o nosso propósito, o interesse maior é pelos dois últimos períodos da tabela posterior que se conectam ao contexto do espaço-tempo intervalar *Ma.* Apesar de ser a noção do *Ma* muito antiga, remontada ao espaço vazio demarcado por quatro pilastras e cordas *shimenawa,* destinado à aparição divina *(Fig.15),* a sua aparição no texto escrito é deste período: no registro de ensinamento da música *gagaku* por

Período	Característica organizacional espacial	Característica social e psicológica
Anterior ao século VIII Primazia de objetos materiais	Preocupação com o concreto e o material; indiferenciação entre o espaço divino e humano; ausência de fronteiras.	Coexistência do divino e do homem; influência xintoísta; valorização do visível e tateável.
Século VIII Era Nara (710-794) Composição Escultural	Organização escultural e centrípeta; valorização do tridimensional, da simetria e do tato; adoração pelo pilar; influência chinesa.	O que importava era o aqui e o agora, o concreto, o visível e o tateável; os objetos também eram divinos.
Século IX – XII Era Heian (794-1192) Composição Pictórica	Incorporação do espaço "para o homem" (espaços vazios); valorização de assimetria, bidimensionalidade, imaginário; construção de extensas fachadas e em formas コ.	Interesse pelo mundo ilusório; influência dos pensamentos budistas da Terra Pura; dualismo (terra pura e terrrena, vida carnal e espiritual, etc.) do que era uno.
Século XII –XVI Era Kamakura (1192 - 1333) Era Muromachi (1334 - 1573) Desenvolvimento do Espaço Interno	Divisão e integração dos espaços internos; adição dos espaços por corredores ou, diretamente, por deslocamento; hisashi como um elemento de adição.	Pensamentos budistas como o vazio (kû), o nada (mu), a impermanência são predominantes; estilo de construção shinden.
Século XVI – XIX Era Azuchi Momoyama (1573-1603), Era Edo (1603-1868) Espaço Movimento	Organização fluida, dinâmica; movimento do ser humano como referência; espaço interno em formato コ ou em zig-zag, proporcionando visualidade seqüencial e oculta.	Visão do mundo flutuante onde tudo é impermanente; estilo de construção shôin.

Fig. 15 Santuário Ise, Ise, Japão

Komano Chikazane em 1233, que se refere a *Mai Ma Byôshi* (ritmo *Ma* da dança). Salienta-se uma utilização mais intensa do *Ma* nos textos de artes marciais da Era Edo (1603-1868), por Miyamoto Musashi e Yagyu Tajimanokami (NISHIYAMA, 1981).

É necessário esclarecer que apesar de o nosso enfoque ser específico, outras características apontadas na tabela prevalecem como estratos integrantes do complexo conjunto cultural japonês, como um palimpsesto, porque a cultura apresenta uma estrutura acumulativa dos seus processos.

Outro aspecto revelado pela tabela é o de que a efemeridade é um forte elemento que compõe a concepção espacial japonesa, que reflete os conceitos da

estética como o *mono-no-aware* do século IX e X; *yûgen* do século XII e XIII, e *sabi, wabi* dos séculos posteriores, que indicam, principalmente, a impermanência e as constantes mudanças da existência humana, o que os japoneses chamam de *mujô.* O fluxo considerado é aquele não constante, no qual o movimento não tem uma velocidade ou direção determinadas, ao contrário, é descontínuo e imprevisível. A famosa passagem da obra *Hôjôki* de Kamono Chomei (1155-1216) exemplifica o que se tentou descrever:

> *As águas de um rio correm sem parar,*
> *Mas nunca são a mesma água.*
> *As bolhas que flutuam na superfície tranqüila ora se apagam,*
> *Ora se formam,*
> *Nunca permanecem por muito tempo.*
> *Assim também é com os homens e suas atividades no mundo.*
> (HASHIMOTO, 2002: 22)

O budismo incorpora as características da impermanência e do fluxo. O amor pela natureza é uma constante na sua doutrina, dentro da compreensão de que o homem dela faz parte, e reconhece não só a impermanência das coisas, mas também a própria mortalidade humana. Pode-se contemplar a “verdadeira permanência” por meio do congelamento do fenômeno natural em eterna mudança, observável na reconstrução de santuários xintoístas.

O Santuário Ise é reconstruído de 20 em 20 anos. É feita uma réplica no terreno vizinho, acrescida de uma posterior destruição do velho, preservando-se, desse modo, a forma, ao considerar a matéria como objeto transitório no universo. E, se tudo é impermanente, há como conseqüência, uma valorização do presente, do aqui agora. O espaço *Ma* mostra-se também inserido nesse contexto do pensamento da impermanência e do fluxo e perfaz espacialidades que se constroem no tempo.

Nessa consideração cultural, o espaço japonês é abordado como algo concreto e real, que suscita elementos em movimento na sua composição: são as texturas criadas pelo caminhar dos homens, pela passagem do barco no rio, do carro ou da bicicleta na rua. É tal evidência dinâmica que leva o arquiteto Fred Thompson (2002) a pesquisar as festividades sazonais e temporárias no Japão e afirmar que “a percepção

espacial japonesa descrita por *Ma* não é um nome, mas um gerúndio (verbo-nome) que seria mais bem representado pela palavra 'espacializando' *(spacing)*, que se situa na conjunção do espaço com o tempo". A sua pesquisa salienta que o espaço da festividade é aquele que exige a participação do corpo que o experiencia e introduz a inevitável presença do homem na compreensão da espacialidade. Thompson faz referência à rua como *milieu,* o entre-lugar possível de se estabelecer, nos dias das festividades, relações entre o homem, a sociedade e a cultura da coletividade, que, conseqüentemente, gera uma espacialidade comunicativa.

A qualidade concreta do espaço japonês abriga o corpo humano na sua construção da sua espacialidade, o que não acontece com o "espaço puro" ocidental, ausente de corpos e que se associa à qualidade do sublime, pela compreensão religiosa de que o ser humano macula o lugar que se encontra.

Se o Ocidente privilegia a geometria e a estabilidade, além da ausência dos corpos humanos na sua compreensão do espaço, no caso japonês, este caracteriza-se pela dinâmica que nele se faz presente. Convém abordar os conceitos de dois arquitetos japoneses: o de *kaiwai* de Itoh Teiji (1995) e o de arquitetura cinética ou dinâmica *(kôdôteki)* de Inoue Mitsuo (2002).

O primeiro, o *kaiwai*, também denominado como "espaço de atividade" (*activity space*), é concebido como "um espaço definido por movimentos humanos", algo impossível de ser determinado por um limite geográfico (ITOH,1995: 176-177, T.N.), mas composto por uma reunião de imagens criadas por um sujeito, baseada nas suas experiências (GRUPO DE PESQUISA DE *DESIGN* URBANO[30], 2006). Quando se diz *Ginza*[31] *kaiwai,* significa o conjunto de imagens abordadas por um dado sujeito, sem necessidade de ser linear, seqüencial e nem coincidente com o de um outro indivíduo sobre o mesmo bairro de Ginza. Sendo uma concepção exclusivamente definida pelo movimento dos homens, abriga experiências pessoais e memória sociocultural. O *kaiwai* será abordado novamente nas próximas páginas.

O segundo conceito, o da arquitetura dinâmica diz respeito à organização

30 As próximas referências da mesma publicação serão abreviadas (G.P.D.U., 2006).

31 Ginza é o nome de um bairro japonês em Tóquio, famoso pelos *neons*, onde há concentração de lojas e alto valor do terreno, tendo sido símbolo do progresso urbano e econômico japoneses.

espacial que privilegia a relação entre os elementos, sem estabelecimento de eixo de coordenadas; irregularidade e indeterminação são características que dele fazem parte; os componentes espaciais são observados sucessivamente, induzidos pela curvatura das passagens ou descontinuidade de linhas de visualidade; e pressupõe o ser humano como referência do movimento (INOUE, 2002). É, portanto, caracterizada por ausências de vistas panorâmicas, de modo que, o homem, ao caminhar, é surpreendido seqüencialmente, por uma nova espacialidade. Esse sujeito que experiencia o trajeto é obrigado a conectar os espaços fragmentários e montar o seu próprio diagrama[32]. De acordo com os conceitos de Peirce, o diagrama é um hipoícone, cuja correspondência entre o objeto e o signo se faz por meio de relações por eles estabelecidas, e a sua similaridade é, portanto, mental e estrutural, e não visual: associação não é realizada pelas formas, mas por analogia de traços que caracterizam o objeto. Logo, os diagramas montados por aqueles que caminham num jardim de passeio são distintos, visto que a relação estabelecida entre o objeto e o signo difere de indivíduo para indivíduo. A arquitetura dinâmica, por meio da montagem diagramática desses fragmentos de espacialidades apresenta uma liberdade de combinação imagética, nutrida pela memória e revela a comunicabilidade de tal espacialidade.

Essa primazia do movimento, presente na arquitetura dinâmica, vê-se conectada, de acordo com Yoshimura Teiji (1997), à escolha do Sol como eixo espaço-temporal de referência. Oposto à estrela polar, índice fixo e absoluto que não abarca a temporalidade, o sol estabelece-se como um ponto dinâmico e movente.[33]

É possível localizar essa tendência em duas técnicas tradicionais de composição espacial japonesa denominadas *saobi* (*design* em processo) e *fuseki* (posicionamento por circunstâncias) (G.P.D.U., 2006). *Saobi* é aquela composição em que o *design* se constrói e se reconstrói através do tempo e a relação contextual é o eixo determinador

---

32 O diagrama, de acordo com a classificação de Peirce, faz parte da taxonomia do hipoícone: imagens, diagramas e metáforas. As imagens representam os objetos por suas qualidades simples, os diagramas, pelas relações entre as partes de uma coisa e a metáfora, pela possibilidade de um paralelismo com uma terceira coisa. O hipoícone, por sua vez, é o terceiro da tricotomia icônica (ícone puro, ícone atual e hipoícone), sendo concebido como uma qualidade que se realiza no espaço e tempo, apto a ser determinado, apesar da sua frágil representação, como qualquer signo icônico que representa o seu objeto por sua mera qualidade.

33 De acordo com Yoshimura, a civilização que escolhe o Sol como ponto de referência tem o registro de leste-oeste dos pontos cardeais no sentido vertical, em vez de no horizontal.

da sua espacialidade. A outra composição espacial, *fuseki,* demonstra a inexistência de eixos pré-determinados e a valorização do processo construtivo similar à ocupação espacial de jogo de *go*[34]*,* que dispõe inicialmente algumas pedras demarcatórias e efetua o preenchimento posterior, o que será possível verificar mais adiante na colocação de pedras do jardim de passeio japonês. A arquitetura mostra-se, através de *saobi,* como uma linguagem mutável, que pode sofrer acréscimos ou decréscimos construtivos, dependendo da necessidade que o tempo e o espaço sociocultural criam ou modificam. O aqui e agora construído é entendido como obra completa no eterno presente. O *fuseki* evidencia também o caráter processual da sua edificação, que se completa pelo equilíbrio dinâmico dos elementos participantes e apresenta-se como sistema que abriga liberdade na sua formatação. Observa-se, assim, que a forma de organizar o espaço se torna linguagem representativa dos pensamentos inerentes à cultura japonesa.

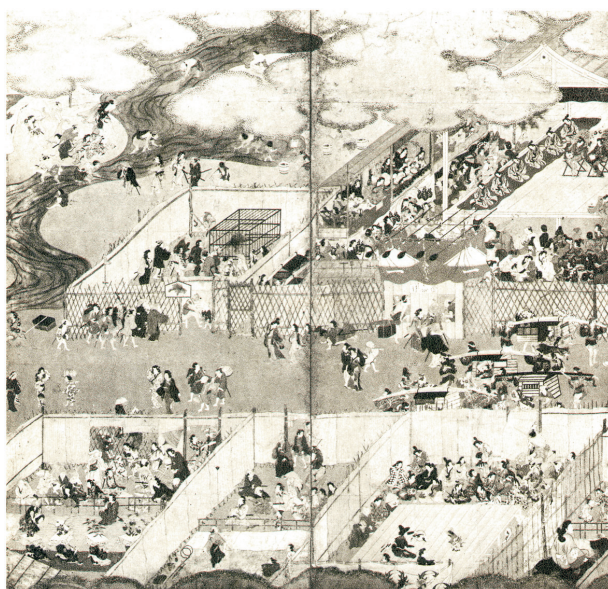



Fig. 16 Parte da Pintura *Rakuchu Rakugai Zu*

Berque (2004: 74, T.N.) descreve em outras palavras, a peculiaridade acima descrita: o espaço no Japão é "areolar" (*aréolaire* - palavra que tem origem na "área"), opondo-se ao espaço linear ou pontual. Enquanto o espaço linear se organiza pela definição de um certo número de pontos de referência, dispostos em ordem, o "areolar" não possui esses marcos e organiza-se na relação com o seu contexto.

A primazia do movimento pode ainda ser visualizada nas técnicas desenvolvidas na pintura: se o Ocidente fez uso da perspectiva para a sua representação espacial, na mesma época, a técnica *fukinuke yatai* (construções sem cobertura), juntamente com *un-en* (nuvens e fumaças), foram as estratégias adotadas pelos japoneses. Kano Eitoku (1543-1590) descreve uma paisagem *(Fig.16)* na qual as

34 *Go* é um tipo de jogo de tabuleiro com 161 pedras pretas e 160 brancas.

construções e as pessoas, em vista aérea, têm o mesmo peso no seu tratamento, pois o pintor, em vez de fixar-se num único ângulo, torna-se movente, obtendo como resultado, uma visão seqüencial de várias espacialidades desejadas. E assim, os objetos no espaço não possuem uma única referência: as figuras humanas descritas nessas obras não coincidem com o ponto de vista das construções adotado pelo artista, e, conseqüentemente, privilegia a obtenção do melhor ângulo para o registro do drama idealizado. O Prof. Hayakawa Monta[35] chama tal forma de representação de "perspectiva psicológica": o que determina o ângulo de visão e o tamanho a ser adotado não é a distância física, isto é, o artista não segue as normas da geometria, matemática ou física, mas a sua emoção.

Desse policentrismo emerge a imagem que privilegia a vida dos seres humanos, intermediada por nuvens que criam uma espacialidade intervalar entre o artista e a paisagem retratada. A presença desse elemento esfumaçante permite uma seleção das cenas a serem mostradas e revela que o essencial não se faz por meio da apresentação do todo, mas da "relação entre as partes". A seqüência dessas imagens, muitas vezes não contíguas, é apreendida e processada pelos olhos da mente que dispõe essas figuras em um diagrama e cria uma espacialidade única na qual a comunicabilidade marca uma forte presença e, assim, o receptor é convocado a participar na construção dessa comunicabilidade.

Se a organização do espaço ocidental é dominantemente inscrita pela proporção regida por rigor geométrico e matemático, que se expressa pela linearidade e pela simetria, o espaço japonês pode ser distinguido, além do movimento, por assimetria, aliada ao descentramento e à organicidade. A rejeição à visão de um observador único, fruto do enfraquecimento do sujeito individual, e a adesão a uma sociedade peculiar baseada em grupocentrismo refletem-se na linguagem espacial como "lococentrismo", em oposição ao antropocentrismo, e na preferência por composição dos espaços celulares em vez da visão panorâmica e totalizante. O homem não era compreendido como sujeito central como se o mundo girasse em seu redor, mas apenas como um elemento de mediação entre o Céu e a Terra, a estabelecer o equilíbrio entre eles.

35 Realizei entrevista com o Professor do International Research Center for Japanese Studies, Hayakawa Monta, no dia 31 de agosto de 2003 na USP, São Paulo.

Dessa visão, nasce a conjunção entre o espaço interno e externo ou entre a natureza e a construção que será observada mais adiante nas obras arquitetônicas tradicionais e de Ando Tadao.

O processo de incorporação, pelos japoneses, dos conceitos arquitetônicos chineses baseados na geometria e na simetria e a gradativa desconstrução dessa bilateralidade para alcançar uma estética assimétrica é descrita por muitos autores. A desconstrução do equilíbrio, chamada de "simetria dinâmica" (G.P.D.U., 2006), é uma propriedade que permite reconhecer essa representação do espaço japonês, que se caracteriza por uma grande facilidade para incorporação da mudança e da transformação a ele inerentes. Cria-se, assim, uma defasagem pela decomposição do eixo de simetria e introduz-se uma estética baseada na instabilidade que produz a conhecida composição triádica *ten-chi-jins* (Céu, Terra, homem). Muito utilizada na técnica de arranjos florais *ikebana* ou na composição de pedras nos jardins, esse triângulo estético é uma das conseqüências do descentramento, procurado pelos japoneses, no qual um elemento intermedeia os outros dois.

Nota-se, então, que a tradução, no caso, da cultura chinesa para a japonesa não se resume a uma mera cópia do original, mas abarca o território da transcriação, conforme Haroldo de Campos ou da concepção de deslocamento denominada *mitate*[36] e exemplificada por Berque (1992).

Uma das características essenciais para o estudo do nosso objeto é a idéia de mediação que se encontra presente na cultura japonesa. É importante conhecer dois conceitos desenvolvidos pelos japoneses, o *fûdo* 風土〈風 = vento,　土 = terra〉 na área filosófica e o *aida* 間 no âmbito psicossociológico.

O conceito de *fûdo* foi inicialmente introduzido pelo filósofo Watsuji Tetsuro e a semântica desse termo não se restringe apenas à condição climato-geográfica compreendida no âmbito da ciência natural, mas engloba o modo de contato entre o ser humano e a natureza.[37] Para se falar sobre o homem, deve-se, portanto, evidenciar

36 Ver a definição do *Mitate* na pg. 37.

37 Watsuji, na sua obra *Fûdo*, dividiu em três os tipos climato-geográficos: monção, deserto e pasto. O Japão corresponde ao primeiro, que é caracterizado por calor e umidade. Este é considerado uma oferta divina e o povo torna-se, portanto, passivo (receptivo) para com os fenômenos da natureza.

o “espaço entre eles”, onde as relações são estabelecidas e esse fato é exemplificado na constituição do vocábulo homem, *ningen* 人間 [人 (pessoa) + 間 (espaço-entre)], o que não ocorre na língua chinesa, que utiliza apenas o primeiro ideograma. O conceito de *fûdo* foi posteriormente retomado e estudado, conforme já mencionamos, por Augustin Berque.

A questão desse espaço entre os homens, o *aida,* é estudada por Kimura Bin (2000)[38], com base na concepção de *ningen* de Watsuji, analisada no âmbito sociológico e psicológico. Para melhor compreender o *aida*, é necessário estudar o modo de ser dos japoneses que se faz pela associação simultânea do eixo sincrônico[39] espacial da relação social e do diacrônico, relacionado à identidade baseada na consangüinidade. Era normal ouvir um japonês dizer: *“Gosenzosama ni môshiwakenai”*, para se desculpar perante os ancestrais por uma falta cometida ou por não ter correspondido às expectativas, o que constitui um forte fator para a existência de algumas doenças psicológicas específicas no Japão, segundo Kimura. A horizontalidade social correlaciona-se com os sentimentos de culpa e vergonha dos japoneses, que se encontram intimamente ligados com o não cumprimento do *giri*[40], o dever social. Pode-se dizer que o “eu” não está sob controle de si mesmo, mas no “espaço intermediário entre si e outro”, isto é, no *aida*.

O sistema social é evidenciado no Japão e implica a inexistência, não só da autonomia do sujeito, mas também de uma clara definição do sujeito como indivíduo. A estrutura da língua japonesa reflete essas características: não há conjugação do verbo em número e gênero, isto é, o sujeito não é o enfoque da sua estrutura gramatical, no entanto, existe um modo de falar com um certo grupo social hierarquicamente superior ou inferior, testemunhando que é o contexto social que funciona como guia condutor para a seleção da linguagem.

Assim, a recusa de confronto e a incompatibilidade de exposição lateral dos

---

38 No livro *Hito to Hito to no Aida* (O espaço entre as pessoas) Kimura utiliza o mesmo ideograma do *Ma* 間 mas adota uma outra leitura do caractere, denominando o seu conceito de *aida*.

39 Na diacronia, signos diferentes estabelecem entre si, relação de contigüidade, investigando mudanças verificadas na linha do tempo. Na sincronia, signos diferentes estabelecem entre si, relações de analogia. Corresponde a um determinado estado do mundo, configurando-se um signo do espaço.

40 A antropóloga americana Ruth Benedict faz um detalhado estudo sobre *giri* e *ninjô* dos japoneses no seu livro *O Crisântemo e a Espada.*

elementos fazem da mediação a essência da relação social. É normal conceber um elemento terceiro para mediar A e B. Por exemplo, o tradicional *omiai*[41] (casamento arranjado) pressupõe um *nakôdo* (apresentador intermediário) que faz a apresentação dos supostos pretendentes ao casamento e faz toda a intermediação necessária entre os futuros noivos.

O forte envolvimento do meio e o enfraquecimento do sujeito que valoriza a intermediação no campo sociológico, psicológico e lingüístico refletem-se no modo de organizar a comunicação como um todo, inclusive na espacialidade arquitetônica. É possível pontuar que o *Ma* está presente na filosofia por meio dos conceitos de *ningen* e *fûdo*, segundo Watsuji e na sociologia e na psicologia por *aida*, conforme Kimura.

Outro arquiteto japonês Yoshimura Teiji (1997) conecta essa propriedade de mediação presente no espaço japonês com a sua característica centrípeta, em contraposição ao espaço centrífugo do Ocidente: no primeiro, o movimento é no sentido de chamar o divino, enquanto que no outro, a dinâmica é oposta. Na arquitetura, esse espaço centrípeto pode ser visualizado como aquela espacialidade disponível para a aparição do divino, exemplificada pelo palco do teatro tradicional Nô[42]: monta-se uma espacialidade de conexão, em que o ator também se torna mediação para a manifestação do espírito, e cria um universo onde se perfaz uma montagem de temporalidades distintas e diversas, da qual participam espíritos dos mortos e dos ancestrais. A característica centrípeta do espaço faz com que ele tenha sempre uma brecha disponível para a entrada de um elemento outro.

Tal conexão centrípeta vertical com a divindade manifesta-se na arquitetura por meio do pilar. A coluna, antes de ser um elemento estrutural, foi um elemento simbólico de conexão com o divino. Historicamente, tem-se o mais antigo exemplo dessa coluna na obra literária *Kojiki* (Registro de Coisas Antigas) de 712, quando uma divindade ergue o *ten-chu* (coluna do céu); ou pode-se observá-la na arquitetura do Santuário Ise (IV AC) representada por *shin-no-mihashira* (coluna verdadeira sagrada);

---

41 *Omiai* era o modo tradicional de as pessoas se casarem, em que os pais, por meio do *nakôdo*, decidiam o futuro parceiro(a) do filho(a). Atualmente, esse sistema ainda sobrevive, apesar do decréscimo dos casos.

42 Ver pg. 30, Fig 5.

no *daikoku-bashira* das casas campestres, considerado centro de atividade familiar; ou no *tokonoma* da casa de chá, com função apenas estética. Em termos estruturais, as colunas são consideradas elementos bases da construção.

Enquanto no Ocidente a sobreposição é o método comumente utilizado, pela construção de superfícies bidimensionais, com as portas e janelas pré-determinadas, a estrutura japonesa tradicional é definida apenas por quatro pilares que marcam a altura da construção, onde as aberturas e as vedações são elementos posteriores no processo construtivo. A demarcação territorial é feita inicialmente, apenas com símbolos verticais, o que registra uma espacialidade aberta, prenhe de possibilidades, uma espacialidade *Ma*.

O sentido simbólico do espaço divino evocado na mente japonesa por esse elemento vertical é transmitido até os nossos dias, constituindo-se numa memória coletiva[43] do seu povo. E, justamente por isso, Gunter Nitschke afirma que "o espaço japonês não tem sido compreendido tridimensionalmente, mas somente através da lógica do *Ma*, um lugar modulado pelo homem por meio da distribuição de símbolos por ele construídos" (NITSCHKE, 1966: 120, T.N.). Será explicitado no próximo subcapítulo, qual seria essa lógica do *Ma* apontada pelo autor.

Quanto ao símbolo mencionado pelo arquiteto e largamente utilizado na cultura japonesa, pode ser conceituado, de acordo com a teoria desenvolvida por Peirce[44], como aquele cuja virtude está na generalidade da lei, hábito ou convenção. A representação de um objeto em um signo por uma associação mental convencionada pela sociedade é, assim, um elemento primordial na compreensão do espaço japonês. É o caso do *Torii,* que simboliza um santuário xintoísta ou de *Gojû no Tô* (pavilhão de cinco andares), um templo budista. Se uma pedra ou um pedaço de madeira estrategicamente colocada num templo indica o território proibido, ou quando envolta com uma corda, o lugar sagrado, pode-se considerar que o símbolo produz uma economia de linguagens. No entanto, há uma necessidade de se estabelecer uma

---

43 Memória coletiva é utilizada durante a tese conforme o ponto de vista da semiótica da cultura, numa compreensão da memória da cultura, por abarcar a historicidade dos sistemas de signos, uma vez que se relaciona com a história passada, conforme Lotman (MACHADO, 2003: 163).

44 Faz parte da conhecida classificação dos signos em relação ao objeto: ícone, índice e símbolo. Ver nota de rodapé 10.

rede de comunicação para que a informação seja do conhecimento da sociedade da qual faz parte. Por esse motivo, os diversos símbolos inseridos não só no espaço, mas também nos comportamentos e gestos do cotidiano, se tornam elementos de difícil comunicação para aqueles que não fazem parte do sistema.

A preferência por movimentos, vista anteriormente, pressupõe uma organização das espacialidades de conexão e mediação, em que as escadas e as pontes adquirem papéis simbólicos primordiais, como será observado posteriormente, nos casos da arquitetura e do cinema. Tal característica de mediação da espacialidade japonesa pode ser melhor visualizada através do mecanismo trajetivo que é a tônica da compreensão da espacialidade japonesa. Nitschke (1966) também aponta esse processo no indivíduo, mental e fenomenologicamente, no qual a imaginação e a experiência marcam suas presenças na construção da relação trajetiva.

O espaço é, portanto, sempre elaborado pela combinação entre a sua compreensão como signo de mediação mental e de reação no *topos*, tal como afirma Peirce, sem haver uma separação entre a segundidade e a terceiridade, em que o homem é convidado a montar o jogo perceptivo de apreensão da espacialidade.

A organização do espaço japonês, marcada pelo mecanismo trajetivo, elabora atualizações na sua construtibilidade e é, portanto, passageira, em fluxo e atrelada ao tempo e à experiência do homem. As palavras japonesas que indicam lugar, por exemplo, *tokoro* ou *ba* são também utilizadas para indicar tempo, demonstrando a combinação do espaço-tempo mesmo no interior da própria língua japonesa.[45]

O nosso propósito neste subcapítulo foi entender as dominâncias da organização construtiva da espacialidade japonesa como visualidade e comunicabilidade, segundo Ferrara ou, ainda, como *milieu*, o entre-lugar de relações eco-tecno-simbólicas, conforme Berque. Na operação cognitiva do espaço japonês, em resumo, foi observado que a espacialidade se faz presente de forma descentrada e assimétrica, pois as coisas se encontram em permanente movimento – surgem assim os conceitos japoneses de arquitetura cinética e *kaiwai* – regidos pela efemeridade. A visualidade

---

45 Na frase *"Shigoto o shite iru tokoro"* (momento de estar realizando trabalho), *tokoro* (cuja semântica original é lugar) indica tempo e não espaço.

sempre mutante e muitas vezes invisível se alia à comunicabilidade, processo no qual as espacialidades se mostram mediativas, polissensoriais, e indissociávies da vivência humana. Os conceitos japoneses de *fûdo* e *aida* exemplificam a valorização do entre-espaço de relação entre o homem e natureza e dos homens entre si. O mecanismo trajetivo das relações entre homem, arquitetura, natureza e cultura, propicia a apreensão da espacialidade no tempo e faz da mediação um fator primordial para a compreensão da espacialidade *Ma*. A hipótese é de que a espacialidade *Ma* se mostre como representação de uma relação trajetiva, tradução espacial gerada pela interação do homem com o *fûdo* e, dessa forma, sempre comunicativa.

A representação espacial de todas essas características abordadas, justamente porque baseada em experiências, ou porque é linguagem do espaço no tempo, assume caráter ambíguo, indeterminado e revela-se uma espacialidade invisível como conceito. Apesar da fragilidade da sua representação, serão analisadas, a seguir, as espacialidades *Ma* por meio de leituras de algumas espacialidades tradicionais e contemporâneas japonesas.

3.2 **Ma**: ***o espaço intervalar na arquitetura***

3.2.1 Leituras de espacialidades **Ma** ***na Arquitetura: ontem***

Não é sem motivos que pode ser atribuída à arquitetura uma visão específica do *Ma* no Ocidente. Como foi mencionado anteriormente, o primeiro ocidental que desenvolveu uma pesquisa sobre o assunto foi o arquiteto alemão Gunter Nitschke, motivo pelo qual muitos fazem referência ou baseiam a compreensão do *Ma* nos seus textos. Devemos frisar que a exposição sobre o *Ma* foi organizada pelo também arquiteto Isozaki Arata, que salienta a compreensão simultânea do espaço-tempo, conforme descrevemos no primeiro capítulo. Desse modo, não seria errôneo afirmar que certa visão arquitetônica guia a compreensão do *Ma* no Ocidente, pelo menos na primeira fase.

3.2.1.1 Espaço contínuo intervalar de coexistência: **hisashi, engawa e genkan**

No Japão, de acordo com Kojiro Yuichiro (2001: 16, T.N.), *Ma* teve três significados básicos na arquitetura: 1) distância linear entre dois pilares; 2) área formada por quatro pilares; 3) recinto. Nota-se, assim, que *Ma,* além de não ter uma medida fixa no início, porque dois pilares podem ter, a princípio, qualquer distância, significava simultaneamente o espaço unidimensional, bidimensional e tridimensional. *Hitoma* (um *Ma*) é o espaço constituído por quatro pilares, *futama* (dois *Ma*) o espaço compreendido por seis pilares, correspondente à área de dois *hitoma*; *mima* (três *Ma*) aquele cercado por oito pilares, com uma área de três *hitoma* e assim por diante. O registro de *futama* é antigo, podendo ser encontrado no Kyoto Gosho (Palácio Imperial em Kyoto), de estilo *shindenzukuri*[46] da Era Heian (794-1192). A dimensão do *Ma*, antes ambígua e polivalente, fica de certa maneira padronizada, com a utilização de *tatami*, apesar de esta diferir dependendo da época e da região: um *Ma* é constituído de dois *tatami* que medem aproximadamente 1,80x0,90m cada.

Na linguagem cotidiana, o recinto tradicional no Japão recebe uma denominação genérica de *Ma* – um espaço de *tatami* geralmente desprovido de móveis, portanto, “vazio” na dimensão física, à espera de objetos e pessoas, com a possibilidade de se transformar em vários ambientes, determinado pela conexão estabelecida: um espaço contínuo. De acordo com Ferrara[47], o espaço contínuo é aquele não-distintivo e heterogêneo, sendo, por isso, capaz de abrigar múltiplas funções.

Já que uma das características da arquitetura japonesa é a existência de fronteiras adaptativas e dinâmicas, o tamanho desse espaço “disponível” estabelece-se de acordo com a necessidade do seu uso. É um espaço neutro que permite transformações e movimentos: um espaço em fluxo, conforme Itoh (1978). As vedações são maleáveis e flexibilizam a dimensão espacial: biombos, cortinas de tecido ou bambu, ou painéis de correr de papel que podem ser opacos, denominados

46 O estilo *shindenzukuri* caracteriza as residências da nobreza da Era Heian, geralmente localizadas no norte, com dominância da simetria bilateral, com um enorme jardim ao sul e longos corredores que levavam a outras partes do conjunto.
47 Essas afirmações foram proferidas pela Profa. Lucrécia Ferrara, no Grupo de Pesquisa de Espaço, Visualidade Comunicação e Cultura no dia 5 de março de 2007.

de *fusuma* ou translúcidos, chamados *shôji*. Quando estes são abertos, dois ou mais ambientes tornam-se contínuos *(Fig.17)*.

Fig. 17 Restaurante Hassho-kan

Assim, a espacialidade *Ma* mostra-se em formas plurais, ou, ainda, como espaço-tempo intervalar de disponibilidade para mutação. Um mesmo recinto de quatro *tatami* e meio (aproximadamente 2,70x2,70m) pode transformar-se num dormitório quando se estende o *futon* (acolchoado para dormir); numa sala de estar ou de jantar se um *ozen* (mesa baixa e dobrável) e almofadas *zabuton* forem arranjados

Não há uma delimitação, nem uma função preestabelecidas para o espaço privado na arquitetura residencial tradicional japonesa. Um biombo colocado num ambiente constituía sutil símbolo de um território privado e, apesar de este funcionar como fronteira visual, não se podia dizer o mesmo sobre o elemento acústico, mas era educação respeitar a privacidade e fazer de conta que nada se ouvia. O efeito similar acontece com os painéis translúcidos de papel-arroz, que filtram a luz e deixam entrever apenas as silhuetas, que fazem com que os observadores interpretem a situação de variadas maneiras. Pode-se sentir o movimento do vento através da sombra oscilante dos galhos da árvore na superfície de *shôji* ou, ainda, saber da hora do dia ou da estação pela sombra do telhado que se projeta no papel-arroz. Repleta de signos de sugestão, a cultura japonesa exibe, dessa maneira, o erotismo oculto no seu cotidiano, estimulando a imaginação.

***3.2.1.1.1 Caso do* hisashi *e do* engawa**

Hisashi, ou prolongamento da cobertura, permite compreender melhor como

o *Ma* está inserido na arquitetura japonesa. A espacialidade que se constrói debaixo de *hisashi*, chamada de *nokishita* é de grande importância não só para as construções do Japão, mas também para as do sudeste asiático, sendo um aparato de controle climático que impede a entrada de fortes raios solares e de chuvas no verão. Itoh (1995) explica que *hisashi* é projetado, por exemplo, em Tóquio, de maneira que possa evitar a entrada de fortes raios solares que têm um ângulo de incidência de 77,46º no verão e permitir, no inverno, aqueles marcados por 30,52º. Tanizaki[48] afirmaria que *hisashi* é um aparato construído para produzir a penumbra no interior das construções.

Muitas vezes, esse ambiente era diferenciado pelo uso de pilares mais finos e quadrangulares, contrastando com aqueles internos grossos e redondos. *Hisashi* pode vir acompanhado de um corredor-terraço denominado *engawa,* que separa o ambiente interno e externo da casa tradicional japonesa*.* Para se ter a flexibilidade de formar ambientes contínuos, os recintos geralmente não eram intermediados pelo corredor, isto é, eles não eram axiais, mas externos e em zig-zag. O corredor tinha a função de envolver toda a construção e construía um espaço intervalar entre o interno e o externo.

Fig. 18 Katsura Rikyû

O *engawa (Fig. 18)* é um elemento que cria uma espacialidade ambígua, pois pode ser considerado interno, já que possui uma cobertura, mas também externo, porque além de possuir a vedação separadora, o pavimento de madeira distingue-se do piso interno de *tatami*. O fechamento vertical, portanto, determina que seja algo pertencente ao externo, mas os elementos horizontais, tanto a cobertura, quanto o nível do piso, indicam-no como espacialidade interna. A porta de correr translúcida, *shôji,* pode ser removida para permitir uma melhor integração

48 Tanizaki Jun'ichiro, autor de *In'ei Raisan* (1933), recentemente traduzido para o português *Em Louvor da Sombra,* descreve a estética guiada por uma predileção pelas penumbras.

interno-externo. Essas casas possuem uma dupla vedação à noite, para se ter uma melhor proteção, quando se fecha a casa com portas de madeira sobre *shôji.*

Observa-se que o uso do *engawa* é múltiplo, o que permite acomodar uma visita informal, ser lugar para crianças brincarem, para pessoas de idade tomarem sol ou tirarem uma soneca ou ainda para a família inteira se refrescar numa noite quente de verão. *Engawa* apresenta-se como uma extensão do ambiente interno, mas invadida pelos elementos externos: pela luz, pelo vento e pela visão da paisagem externa. Cria-se, assim, uma zona ambivalente de conexão, entendida tanto como externa quanto como interna, prenhe de possibilidades de ações, isto é, uma espacialidade *Ma.*

Hisashi e *engawa* proporcionam aos japoneses uma área de contato entre a natureza e a edificação. Tal estrutura provoca a mente, tem como um dos seus resultados, uma rica literatura criada com base nesse jogo associativo. Não teria existido a descrição da lua ao som dos insetos num dia chuvoso, tão comum na literatura dos nobres da era Heian, sem essa espacialidade.

Sobre a concomitância presente no *Ma*, Buci-Glucksman aponta: "o espaço *Ma* é simultaneamente intervalo, vazio e espaçamento 'entre'; separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra certa relação de tempo ao infinito, próprio do Japão" (2001: 36, T.N.). Esse espaço "entre", com possibilidades infinitas separa e ata dois ambientes heterogêneos e cria uma espacialidade contínua que se atualiza conforme o tempo por meio das relações estabelecidas pelo homem.

Fig. 19 Casa de Cerimônia do Chá

3.2.1.1.2 Caso do genkan

Outro elemento, o *genkan (Fig.19)* ou *hall* de entrada das residências, é

um outro exemplo desse entre-lugar que intermedeia os espaços público e privado, acompanhado pela ação de tirar os calçados para entrar no interior da residência. Apesar de separado do ambiente externo por uma porta e, ser portanto interno, situa-se ainda no nível do espaço exterior, já que o espaço interior propriamente dito é normalmente elevado, aproximadamente 50cm do solo, constituindo-se assim, num espaço intervalar, isto é, uma espacialidade *Ma*, caracterizada pela coexistência do interno e do externo.

O primeiro ideograma que compõe *genkan* 玄関 significa preto, escuro, profundo e estética *yûgen* – definido como "charme sutil" por Haroldo de Campos (1993) – e o segundo caractere expressa relação. A palavra *genkan* remete, portanto, a um espaço de "relação" entre universos distintos, o mundo profano externo e o divino interno. Provavelmente, por essa referência ao divino e à estética *yûgen*, a construção de *genkan* era permitida apenas aos samurais na Era Edo (1603-1868), e foi concedida aos cidadãos comuns, apenas na Era Meiji (1868-1914).

O chão elevado tem como causa não somente os motivos climáticos, mas a compreensão sociocultural de que a casa era também morada dos deuses, isto é, lugar de convivência dos seres humanos e divinos. O tipo de calçado utilizado ou a sua ausência determina uma hierarquia do espaço no interior da residência: ao nível do chão, como é o caso da cozinha das casas rurais, utiliza-se um tamanco; ao subir no corredor de madeira, trocam-no por chinelos; no recinto de *tatami,* anda-se descalço para que o chão seja sentido com a sola dos pés. Quanto mais exposto o pé, maior o contato com o chão, maior é a hierarquia do "lugar", nessa arquitetura que se experiencia com o corpo através das múltiplas percepções.

É importante mencionar que a espacialidade *Ma* não se restringe apenas às edificações, mas permeia também a organização do espaço urbano japonês. Existiam na cidade de Heiankyo, atual Kyoto, zonas fronteiriças entre cidades, construídas pelo cruzamento de ruas, onde eram construídas portas denominadas *kido*[49] que eram fechadas à noite, exceto em casos emergenciais como doença ou incêndio. Essa

---

49 Essa porta *kido* existe desde a Era Muromachi (1334-1573), persistiu na Era Edo (1603-1868), até o início da Era Meiji (1868-1912) (UEDA, 1976: 227).

espacialidade de intersecção na qual se situavam portas das cidades vizinhas era considerada uma zona neutra para os habitantes de ambas as cidades (UEDA, 1976). Era lugar em que se efetuava o comércio durante o dia, mas também era o espaço no qual um morto estranho à cidade era jogado de noite.

De acordo com o arquiteto japonês Nakaoka Yoshisuke[50], existe uma espacialidade *Ma* de vizinhança: há uma zona fronteiriça entre a calçada de duas residências, considerada neutra, onde nenhuma delas varre a região. Se uma varrer, a outra teria a obrigação de fazê-lo no dia seguinte para devolver o favor prestado pelo outro e, justamente para não causar essa preocupação, cria-se uma zona ambígua fronteiriça entre casas vizinhas. Embora não seja o objetivo do nosso trabalho o aprofundamento da questão do *Ma* no ambiente urbano, é importante apontá-la, a fim de inserir nosso objeto de estudo num contexto mais amplo.

O enfoque da nossa análise foi centrado nas espacialidades *Ma* presentes na arquitetura residencial tradicional japonesa, das quais foram extraídas as características de disponibilidade, flexibilidade e continuidade espacial. *Hisashi, engawa* e *genkan* evidenciaram a coexistência do interno-externo e do privado-público, por meio da criação de desníveis de pisos, um símbolo de hierarquia topográfica.

Itoh (1995: 45, T.N.) chama essas áreas, por nós denominadas de espacialidades *Ma*, de “área cinza”, o que não é branco, nem preto, mas uma coexistência desses dois elementos; de “espaço de transição”; ou ainda de “espaço de junção”. Independente das denominações, pode-se concluir que é uma área polivalente de coexistência, transição e junção. Acreditamos que “área cinza” ou “espaço de junção” são termos mais apropriados para “espaços intervalares de coexistência” como *hisashi*, *engawa* ou *genkan*, enquanto a denominação “espaço de transição” cabe melhor no exemplo do santuário a ser mencionado a seguir, porque a transição insere uma maior participação do fator temporal na sua semântica.

50 Informação fornecida por Nakaoka Yoshisuke em São Paulo em 5 de abril de 2007.

3.2.1.2 Espaço contínuo de transição e passagem: **sandô** *e jardins.*

A cultura japonesa, como já reiteramos, determina uma organização espaço-temporal que estabelece uma zona intervalar ambígua. Essa passagem pode ser analisada como espaço-tempo de fronteira, que concebe um sistema de elaboração intervalar "adaptativa", no que se refere à mudança de um ambiente a outro, em que se estabelece uma "área de transição", conforme Itoh, ou uma espacialidade *Ma*.

Esse fato é perfeitamente visível quando se considera a espacialidade *Ma* como um tempo de transição para se obter uma acomodação progressiva corporal para a introdução do novo. Cria-se, aqui, uma tensão entre o espaço e o tempo: o espaço percorrido corresponde ao tempo que se leva para o deslocamento de um lugar a outro, embora a sua apresentação seja dominantemente espacialidade. Tal tensão gera, por sua vez, um estado propício para o estabelecimento do rito.

3.2.1.2.1 Caso do santuário

Privilegia-se, assim, a construção fenomênica adaptativa como processo temporal, ou seja, compreensão única do espaço-tempo, o que é possível exemplificar no *sandô* (espaço de peregrinação – da entrada do *torii* até a frente do santuário) do Santuário Ise, da província de Mie, Japão. É um dos santuários mais antigos[51], e constitui-se de duas partes: Naikû (Santuário Interno) dedicado à deusa do Sol Amaterasu Ômikami e Gekû (Santuário Externo) que consagra o deus dos cereais, Toyouke no Ômikami.

Ao chegar em Naikû, o visitante atravessa a primeira espacialidade *Ma* representada pelo grandioso portal *torii (Fig.20),* que introduz uma segunda, composta

Fig. 20 Santuário Ise, Torii

51 Não se sabe exatamente quando houve a construção do templo. Acredita-se que Naikû tenha sido construído há 2.000 anos e Gekû há 1.500 anos.

da ponte curvilínea de madeira sobre o rio. Esses três elementos são fronteiras iniciais entre a zona profana e a divina. O transeunte anda sobre a ponte, num aguçar das sensibilidades visual e auditiva: vê um bosque que se descortina no outro extremo da ponte Uji e ouve o som da correnteza do rio Isuzu que passa por baixo. As percepções do espaço consistem, então, não só naquilo que se vê, como também nas associações despertadas pelos cinco sentidos. A caminhada prossegue através dos pedregulhos; os passos são registrados pelo som produzido pelo pé em contato com as pedras *(Fig.21)*. A dificuldade de caminhar sobre o pedregulho é uma das estratégias para enfatizar a diferença de mudança do território. Essa fronteira é reforçada quando se passa por uma zona de ablução *(Fig.22)* onde se lavam a boca e as mãos, purificação necessária para adentrar o território divino, indicando a sua proximidade.

Fig. 21 Santuário Ise, Caminhada ao santuário

Fig. 22 Santuário Ise, Zona de ablução

No final do trajeto, há uma escada para alcançar o santuário propriamente dito que (ver *Fig.13*), diferente das igrejas do Ocidente em geral, ostensivas e luxuosamente ornadas, se caracteriza pela extrema simplicidade, clareza e elegância estrutural. O santuário, cuja entrada é proibida, não é objeto para ser experienciado corporalmente, mas algo para ser visto, e de longe, por entre cercas, denominadas *kekkai,* que são fronteiras físicas e visuais, delimitando o espaço do divino.

A espacialidade *Ma*, o lugar de peregrinação, desde a entrada até o santuário,

é composta, por sua vez, por várias camadas: a primeira, o portão *torii*, seguido da ponte, dos caminhos tortuosos, da zona de ablução, escadarias, até a cerca, que estabelece a última fronteira entre o peregrino e o santuário. É importante ressaltar que essa passagem, denominada de *sandô,* tem uma importância extrema e determina uma estética estrutural da relação dos objetos com o seu entorno e ao mesmo tempo prepara espiritualmente o visitante para obter um estado de serenidade para o encontro do sagrado.

A experiência física leva o homem a descobrir, por ele mesmo, as espacialidades e transforma o espaço físico em espaço perceptível: a espacialidade é estabelecida na inter-relação entre o corpo e o "lugar". A palavra "lugar" determina um espaço qualificado que se constrói por meio da confluência entre a ação do homem e a característica funcional da arquitetura. A ação qualifica o espaço e o transforma em "lugar". (SANTOS, 2002, 2004)

Alguns arquitetos japoneses tecem conceitos que colaboram no entendimento da espacialidade *Ma* como "lugar" de passagem. Um deles é o arquiteto Maki Fumihiko (2002: 202-204, T.N.) que esclarece a questão pelo conceito de *oku*[52], uma peculiaridade da arquitetura japonesa ou uma profundidade oculta que se alcança pela sobreposição de dobras espaciais. O autor utiliza a metáfora da cebola para representá-la, isto é, o deslocamento por várias camadas até chegar ao seu espaço central corresponderia ao *oku*.

Esclarece, ainda, que os japoneses têm predileção não só pelos espaços labirínticos, cheios de dobras que levam a algum lugar oculto, mas também, por aquilo que se esconde. Basta lembrar que o Santuário Ise é cercado por um muro da altura do ombro de um ser humano, repetido quatro vezes, ou seja, um invólucro quádruplo em volta da construção. Ele indica o nível de importância do objeto e a profundidade *oku*. Maki acrescenta que o centro, o ponto de chegada, não é o clímax, mas a busca, o ritual e o drama no processo que conduz a ele. Explica que "a referência no Japão não é a verticalidade, mas a profundidade revelada na horizontalidade: uma construção de experiência espacial que inclui o fator temporal" (Ibid.: 219-220, T.N.).

52 Foi brevemente mencionado no item *yami* da exposição do primeiro capítulo, na pg. 32.

É justamente na passagem, no processo temporal labiríntico, ali desenvolvido, que a peregrinação do santuário se constitui como rito. É importante mencionar que o conceito tem uma correlação com o ritual da antiguidade. Kojiro (2001) registra que a denominação *okumiya* (morada *oku),* utilizada para a montanha, é por ela ser considerada como morada dos deuses: a referência são os antigos rituais de transferência das divindades, da montanha para o vilarejo e daí para a plantação de arroz, quando se acolhia o divino. Posteriormente, acontece uma trajetória inversa para a despedida. Todos esses percursos podem ser considerados espacialidades *Ma.* Observa-se, assim, que o conceito abriga uma memória cultural do rito.

O outro arquiteto japonês, Ueda Atsushi (1985: 10-11), faz um estudo da importância do *sandô* dos santuários xintoístas e afirma ser ele um *michiyuki* 道行 [53] (caminho + ação), uma estrutura que abriga a valorização da ação do caminhar, constituindo um cenário propício para dirigir orações e pedir a entrada no universo de *tokoyo* (um paraíso longínquo, além mar, onde o homem adquiriria vida eterna). De acordo com o autor, uma das possíveis interpretações de escritas ideogramáticas de *tokoyo* é (常 sempre + 節 espaço limitado), indicando que haverá infinidades de fragmentos espaciais, que significa inexistência de limites, como o poema de Saigyô sugere:

> 深くいりて　神路の奥をたづぬれば　また上もなき峰の松風。
> *(Fukaku irite Kamiji no* ***oku*** *wo tazunureba Mata ue mo naki mine no matsukaze)*
>
> Profundamente por ventre oculto do Kamiji adentro
> Sopro do vento sobre pinho do cume passa.[54]

Pode-se visualizar, nesse poema, cuja forma poética é o *tanka*[55], a conjunção entre *oku* e *sandô*. O vocábulo *oku*, em negrito no original é traduzido como ventre oculto em português que, segundo Ueda (1985), expressa a metáfora do significado de *sandô.* O poema acima apresenta, de um lado, a impossibilidade de se encontrar o

---

53 Último tema exposto por Isozaki Arata na exposição no primeiro capítulo, pg. 40, que retomaremos mais tarde na análise do filme *“Dolls”* de Kitano Takeshi.
54 Tradução de Lúcio Kubo.
55 *Tanka* é uma forma poética de 31 sílabas, dispostas em cinco metros, seguindo a seqüência 5,7,5,7 e 7 sílabas.

lugar divino, mesmo nas profundezas do *oku* do Monte Kamiji (os ideogramas significam caminho divino), mas, por outro, sugere que é possível encontrá-lo no vento que sopra no pinheiro da montanha, ou seja, em qualquer lugar. No entanto, ele é passageiro, como o próprio vento. Encontra-se nessa forma métrica, uma valorização do trajeto que sugere a inexistência do centro, o que justifica a correlação estabelecida pelo arquiteto. É importante ressaltar que *oku* pressupõe sempre um outro *oku*, sendo um vetor que indica a existência de um eterno trajeto *michiyuki* denominado *oku,* como o conceito do *continuum* de Peirce, em que a semiose (ação dos signos) geraria um possível interpretante final, no infinito.

Um outro conceito importante para a nossa pesquisa, já estudado por Itoh, mas desenvolvido e aprofundado por Zaino (1993: 17-32), é *kaiwai*[56] que faz alusão às características espaciais da cultura japonesa que se conectam ao espaço-tempo *Ma*, ao construir uma estrutura ambígua e múltipla. A definição adotada pelo autor é também múltipla: uma região periférica, um espaço intervalar entre o centro e uma região afastada, intersecção entre dois espaços ou, ainda, um lugar ao fundo. Essas características dialogam com o *Ma,* no que se refere à zona intervalar e à coexistência ao mesmo tempo que especificamente ao último item, o *oku.*

É possível considerar a própria trajetória que se faz do portal *torii* até o santuário como *kaiwai,* tendo a construção oculta como referência do centro invisível. Um outro exemplo é a localização intervalar da maioria dos santuários que se situam no sopé da montanha, entre a vila e o *hábitat* dos espíritos divinos (montanha), o que difere da posição da igreja na cidade ocidental, sempre centralizada, junto à prefeitura e à praça.

Observa-se, assim, que a espacialidade *Ma* de passagem que constitui "área de transição" conforme Itoh, apresenta intersecções com conceitos de *oku* e *kaiwai* existentes na arquitetura japonesa. Ao rejeitar a centralidade, apresentando-a de modo ambíguo, oculto e até vazio, transfere sua primazia ao trajeto até ela, que deve ser experienciado: algo a ser complementado com a ação humana, por meio da construtibilidade com o contexto apresentado. O homem, ao se relacionar com esse

56 O conceito já foi brevemente mencionado na pg. 56.

contexto intervalar, muda a sua percepção do espaço e do tempo, que se transforma, muitas vezes, em rito. Todo ritual pressupõe uma diferenciação ou descontrole perceptivos do espaço e tempo cotidianos, o que os japoneses denominam de *hare,* em contraposição a *ke* que é o espaço-tempo naturalizado do dia-a-dia. É importante salientar que a ambigüidade e a valorização do percurso são características dessa espacialidade que se lugariza ao serem, nela, inseridas as ações humanas.

3.2.1.2.2 Caso dos jardins

A espacialidade *Ma* pode se manifestar como passagem também nos jardins japoneses. Um cotejo entre um jardim de passeio japonês e um ocidental salienta a diferença entre as duas concepções. Por um lado, tem-se o jardim ocidental, tomando como exemplo o Jardim do Palácio de Versailles *(Fig.23)*, que tem 3km de comprimento, concebido pelas normas da geometria e matemática. O jardim, não somente a sua arquitetura, mas também a própria natureza, é "construído" pela racionalidade humana e apresenta, portanto, uma organização simétrica, estática, balanceada, disposta numa montagem muito clara e, portanto, facilmente compreensível pelo homem, apesar da sua grande extensão. A centralidade e a visão panorâmica são evidenciadas pela vista da janela do palácio, de onde se pode localizar o eixo central coincidente entre a construção arquitetônica e o jardim que se estende por entre pátios, canais, fontes e escadas. Estes, por sua vez, são emoldurados pelas árvores ou esculturas, o que reforça ainda mais a centralidade da organização.

Fig. 23 Palácio de Versalhes

Em relação aos jardins japoneses, primeiramente, é preciso esclarecer que existem basicamente, três tipos: aquele destinado à contemplação visual, como o Jardim de Pedras e Areia do Templo Ryoanji, chamado de *karesansui,* o jardim-ruela *roji* da cerimônia do chá e outro de passeio, denominado *kaiyûshiki kôen*. Diferente

do Jardim do Palácio de Versailles, o jardim de passeio possui um desenho orgânico e descentralizado, caracterizado pela experiência corporal humana. A seqüência de paisagens flagra o visitante durante a sua trajetória, formando uma contigüidade de fragmentos, cuja montagem constrói uma espacialidade contínua mental. O resultado da reconstrução dessas partes depende da vivência do indivíduo no percurso, ao atravessar uma ponte sobre o lago, ao se surpreender com o gramado após subir uma ladeira, ao ouvir o barulho de uma cachoeira, ao adentrar no bosque, ao pular as pedras de tamanhos diversos no chão ou ao ouvir o barulho do vento balançando as folhas secas das árvores. Afirma o arquiteto Fujii Hiromi (1989: 3, T.N.) que “A paisagem multicamada e contígua é constituída de partes, mas essas partes não se conectam simples e intencionalmente entre elas. Haja talvez algo a ser descoberto no modo como as partes são conectadas”. Tal descoberta das relações faz parte do seu conceito de “espaço multicamadas”, no qual a espacialidade se apresenta em uma composição polissêmica de visualidades em mudança contínua, em que o dinamismo e a efemeridade são características básicas, como foi visto anteriormente, em contraposição aos princípios como proporção, equilíbrio e estabilidade que regem a arquitetura clássica ocidental.

O ponto de vista único da perspectiva torna-se, nesse sistema, fragmentado e múltiplo, o que constrói vários pontos de vista que se locomovem através da ação do corpo humano, no tempo. Ele chama a atenção para algo a ser desvendado na relação entre as partes, e a espacialidade *Ma* é uma maneira pela qual se permite pensar sobre o espaço.

Mesmo no jardim contemplativo que, aparentemente, oferta uma visão panorâmica, uma parte sempre fica oculta, qualquer que seja o ângulo escolhido, compondo “espaços multicamadas”. As famosas 15 pedras do Jardim do Templo Ryoanji compõem visualidades distintas, dependendo do lugar em que se está para observá-las. Assim, uma montagem de múltiplas paisagens fragmentadas é organizada na mente do visitante.

As árvores e as plantas, no caso do jardim ocidental, encontram-se como elementos subordinados ao planejamento enquanto, no japonês, conforme Fujii, a

natureza permanece ela mesma, em conjunção com o projeto. No primeiro, as árvores

Fig. 24 Katsura Rikyu

transformam-se em forma ou material, a bel-prazer do intelecto humano, isto é, em forma de simétricos e proporcionais cubos ou cones, apresentando-se em aspectos imutáveis, chamados de "espaço construído" por Fujii. No jardim japonês, de acordo com o autor, elas se conservam como organização processual da natureza, em permanente mudança. Fica assim, evidente, o reflexo de distintos padrões conceituais existentes no Ocidente e Oriente na construção das suas espacialidades: a primeira, simbólica, baseada no ponto de vista único da perspectiva, justamente porque funciona como símbolo da visão de um mundo onde há domínio da razão, diretamente relacionado à idéia judaico-cristã e a segunda, como espelhamento de um universo multissensorial, baseado em pensamentos budistas e xintoístas.

Fig. 25 Planta Katsura Rikyu

O Jardim Katsura Rikyu (Vila Imperial Katsura) de 1615, (Fig. 24, 25) em Kyoto, possui uma área de 69.000 m^2, um lago no centro da vila, que, diferentemente daqueles geométricos ocidentais, tem um formato orgânico, cheio de entrâncias, com cinco ilhas artificiais no seu interior. Pontes feitas com materiais diversos *(Fig. 26)* conectam as ilhas com a vila, que possui algumas construções localizadas em pontos estratégicos. Os caminhos são uma composição de trechos retilíneos e curvos, e apresentam uma

Fig. 26 Katsura Rikyu, Ponte

combinação de trajetos para a utilização da técnica *miegakure*, que será explicada a seguir. A estratégia adotada nas construções desse jardim, como também na arquitetura tradicional japonesa, é a da disposição dentilhada dos elementos (ver *Fig. 08)*, técnica esta que, como vimos anteriormente, facilita os acréscimos temporais na edificação e permite um contato maior da sua superfície com o meio externo.

Ao caminhar pelo jardim, adentra-se um lugar escuro, cheio de árvores, e, logo após, tem-se a surpresa de se deparar com uma ampla paisagem. Encontra-se aqui, uma espécie de esconde-esconde visual, em que se produz um drama na trajetória por meio de sucessivos ocultamentos e posteriores prazeres de descoberta de paisagens inusitadas. *Miegakure* está relacionado a ocultar uma parte da paisagem, o que faz parte da estética desse jardim. Adota-se a estratégia de oferecer um signo incompleto ao visitante, isto é, provoca-se a imaginação daquele que experiencia o trajeto, convocando-o a completar esse signo apresentado. Por tal característica, é uma técnica que reforça a espacialidade *Ma* existente como trajeto pelo parque.

Um efeito similar pode ser detectado na estética da penumbra *Yami*[57], guiada pelo gosto do que se encontra oculto, não tão visível, exposto ou distinto, já mencionada anteriormente. Um recinto não se mostra como uma forma geométrica, mas através da profundidade criada pelas sobreposições de sombra e escuridão. A escassa luz projetada no vazio ativa a mente do observador, na qual produz um efeito mais significativamente estético. É um espaço disponível para o jogo de sombras, onde reina a frágil visualidade acompanhada de ambigüidade e sugestão. Tanizaki (2003) é radical em afirmar que não existe o belo onde não há penumbra, e a sua descrição da beleza de peças de charão à luz da vela é primorosa, como também da cor translúcida e anublada do doce *youkan*[58] servido numa peça de charão:

> (...) acomode uma fatia desse doce youkan num vasilhame laqueado e mergulhe-o num ambiente de claridade apenas suficiente para divisar-lhe a cor: agora, a guloseima tornou-se digna de meditação. Ter na boca esse pedaço acetinado e frio que a sombra acresceu de estranha profundidade – e o sabor real talvez nem seja tão notável – é ter o próprio negrume transformado em delicioso bocado derretendo na ponta da língua. (TANIZAKI, 2007: 28).

57 Foi um dos temas da exposição (ver pg. 30).

58 *Youkan* é doce feito de feijão *azuki* e alga marinha *kanten.* No método Hepburn, escreve-se yôkan, mas nesse caso, em especial, foi adotada a outra versão para acompanhar a tradução do livro *Em Louvor à Sombra.*

Imaginar o negrume derreter-se na boca é algo que necessita conectar a visualidade e o paladar, como se a experiência sensitiva extrapolasse os seus limites para alcançar uma estesia ímpar. Acrescenta Tanizaki (2003: 31, T.N.) que "A qualidade daquilo que chamamos belo, todavia, sempre brota da vida cotidiana e os nossos ancestrais, forçados a viver em salas escuras, descobriram um fim estético para a penumbra". Ele correlaciona, assim, a memória coletiva dos ancestrais e a estética japonesa, afirmando que a chave do "misterioso Oriente" freqüentemente relacionado pelos ocidentais, ao sinistro silêncio da escuridão, é basicamente a mágica criada pelas sombras. Não sem motivos, essa estética tem o seu lugar numa cultura em que a dominância da visualidade é substituída pela multiplicidade de sentidos. Assim, a penumbra e o ocultamento associam-se para criar uma qualidade de beleza que se faz também presente nos jardins japoneses e constitui uma espacialidade que privilegia não só a visualidade, mas também a sua inter-relação com outros sentidos, na qual aquilo que não está claramente definido produz uma atmosfera para a existência de um espaço intervalar disponível que, em sua última análise, oculta todas as aparições nele possíveis. Ou seja, nada está aparente na visualidade, mas são possíveis inúmeras visibilidades[59].

Fig. 27 Katsura Rikyu, *Tobiishi*

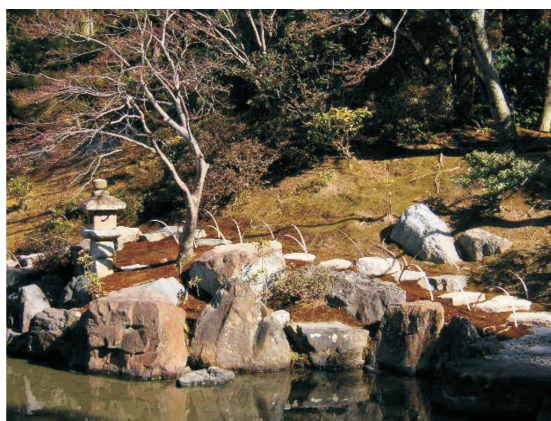



Fig. 28 Katsura Rikyu, *Tobiishi*

Ao caminhar pela Vila Imperial Katsura, encontram-se variadas composições de pedras em determinados trechos do pavimento, que podem ser cortadas de forma geométrica ou ainda em formatos orgânicos, naturalmente constituídas,

59 A diferença entre visualidade e visibilidade já foi mencionada no primeiro capítulo, pg. 17.

estrategicamente colocadas chamadas de *tobiishi. (Fig. 27 e 28)* Essas últimas têm origem no jardim-ruela *roji* da cerimônia de chá, espaço em que as pedras levam o transeunte para a casa de cerimônia do chá, tendo, no seu trajeto, lugares para observar certa paisagem ou purificar a mão e a boca, onde se localizam as pedras estratégicas.

A montagem de pedras torna-se importante na construção da espacialidade *Ma* porque determina um ritmo para a ação do deslocamento que implica as pausas a serem feitas no percurso. O uso das pedras naturais demonstra o respeito e a afetividade que os japoneses têm em relação à natureza, transformando-as em elementos estéticos: são pedras que a natureza esculpiu ao longo de um tempo bastante extenso, o que tem a ver com a estética *wabi-sabi* que cria o gosto pela pátina e a preferência pelas cores esmaecidas.

O Jardim de Pedras e Areia do famoso Templo Ryoanji (Fig. 29) permite analisar uma organização espacial peculiar chamada de *ikedori* (tomar de empréstimo) ou, num significado mais restrito, de *shakkei* (empréstimo de paisagem). Tem-se três tipos de *shakkei:* incorporação do *kû* (空) que significa tanto vazio (que Itoh Teiji chama de espaço negativo) como o céu; colocar entre uma paisagem distante e próxima (jardim pequeno de pedras e areia ou de musgos) um espaço intermediário que pode ser formado por uma cerca de árvores vivas; ou, ainda, numa disposição estratégica de portas ou caminhos, incorporar o jardim vizinho como se fosse o seu.

Fig. 29 Jardim de Pedras e Areia, *Shakkei*

No caso do jardim do Templo Ryoanji, a disposição de planos espaciais obedece a seguinte ordem: em primeiro plano o jardim de pedras e areia, em segundo, um muro e, em terceiro, as árvores que se localizam numa área distante. O primeiro integra o terceiro à paisagem, como se tomasse de empréstimo, no campo de visão, a paisagem alheia. Uma técnica de justaposição cujo espaço de fronteira entre o segundo e o terceiro plano, é o espaço intervalar *Ma*, que está escondido e

intermedeia a vida artificial e a natural. Uma estratégia de invisibilidade é adotada para o espaço intervalar, que pode até ser uma auto-estrada, por exemplo, mas reforça, pelo ocultamento, a incorporação do terceiro plano, o que provoca na mente do observador, uma montagem de fragmentos de paisagens contíguas e a sobreposição de vistas. Nesse caso, a profundidade não é dada como nos princípios da perspectiva, mas é construída em forma de interconexão de imagens na mente do sujeito que vivencia essa experiência.

Milton Santos (2002), autor de uma ampla geografia de síntese, em vez de se limitar apenas aos aspectos físicos, conceitua o espaço como soma da paisagem (configuração geográfica) e da sociedade, isto é, uma consideração não somente da forma, mas também da forma-conteúdo. O espaço recebeu outras conceituações de Santos (2004: 61-63): "uma reunião dialética de fixos e fluxos" ou ainda, "um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e de ações". Conforme a definição do autor, a espacialidade *Ma* pode ser concebida como uma interação entre o sistema de objetos e ações e compreende, no Santuário Ise, não só toda a territorialidade e a arquitetura ali programadas, mas também, a ação de peregrinação dos homens. Os fixos, em conjunção com os fluxos, nesse caso, humanos, constituem a espacialidade *Ma*, onde a construção se faz de acordo com o visitante e com o contexto. Assim, uma peregrinação num dia de chuva faz-se de uma determinada maneira, em um dia ensolarado e dependendo do estado emocional daquele que percorre a trajetória, o sistema montado é distinto.

Ainda segundo a visão do autor, os fluxos são resultados de ações e atravessam ou se instalam nos fixos, nos quais gera um sistema informacional, algo novo. Essa informação é distinta a cada construção que se faz no lugar. Então, qual seria a percepção da espacialidade *Ma* de um japonês e de um estrangeiro? Com certeza, a informação produzida é diferenciada pelos modos específicos de percepção desenvolvidos por cada cultura. Muitos estrangeiros podem achar o caminho demasiadamente longo e cansativo e sentirem-se frustrados por não ser permitida a entrada no santuário propriamente dito; o japonês, com o *Ma* internalizado no cotidiano, teria a percepção do lugar como espacialidade ritualística, um trajeto de aproximação ao sagrado. A

presença do "lugar" como um rito depende do tipo de conexão estabelecida entre o homem e o contexto.

Foi analisada nessa parte do capítulo, a espacialidade *Ma* em alguns elementos da arquitetura tradicional japonesa que evidenciam a coexistência e a inter-relação entre ambientes, e outros que salientam, sobretudo, o trajeto e a passagem. O que procuramos ressaltar por meio desses exemplos é a presença da ação humana na construção da espacialidade; da interconexão de sentidos, na qual a visualidade se vê associada ao tato, ao paladar, à audição e ao olfato, constituindo sistemas vinculativos. Destacamos também a importância do processo ou da conjunção entre espaço e tempo que se efetiva na montagem da concretização: algo que "não é", mas sempre "está para" e, portanto, sempre em movimento. As propriedades vistas no subcapítulo da organização espacial japonesa como a efemeridade, a primazia do movimento, o lococentrismo e o descentramento vêem-se refletidas nos exemplos mencionados neste capítulo, pela compreensão de que a espacialidade *Ma* é sempre passageira e em fluxo, porque constituída pelas ações humanas. Longe de abarcar o sentido antropocêntrico, dá primazia à construção do "lugar". Especificamente, no tocante à mediação, a própria espacialidade *Ma* é um elemento de representação mediativa entre dois ambientes e abriga uma possibilidade de um processo interativo e comunicativo.

É importante perceber que, no caso da espacialidade *Ma* que se apresenta como trajeto, ao montar fragmentos sucessivos de um certo espaço por vias mentais, a contigüidade transforma-se em continuidade. Assim, surge o envolvimento de possibilidades múltiplas de constituição da espacialidade que conta com a participação da memória cultural, do *gestalt* e do *milieu*. A espacialidade *Ma* mostra-se assim, muitas vezes, de frágil visualidade, mas eminentemente comunicativa, ao convidar não só a participação perceptiva polissensorial e física do ser humano, que vivencia a construtibilidade processual da espacialidade, mas também sua memória e seu pensamento, pela relação do homem com a sociedade e a cultura, ou seja, pelo *fûdo*. *Ma* solicita a ação de outros signos, apresentando-se na sua incompletude.

3.2.2 Leituras de espacialidades Ma na Arquitetura: hoje

Devemos ressaltar que os japoneses, por estarem demasiadamente vinculados e limitados à compreensão do *Ma* na sua dimensão tradicional, dificilmente estendem a sua análise para a arquitetura contemporânea. No entanto, a nosso ver, espacialidade *Ma* está presente não somente na arquitetura tradicional japonesa, mas também refletida na contemporânea, por exemplo nas obras do arquiteto Ando Tadao (1941 -), que serão analisadas.

A espacialidade *Ma* é perceptível, especificamente, nesses projetos, como lugar intervalar de conexão. Ela pode ter uma característica predominantemente de coexistência ou de passagem, que pode ser híbridas. O *Ma* manifesta-se, não somente nas espacialidades arquitetônicas, mas também nas suas possíveis correlações com o contexto, quando elas se enredam com a natureza existente na sua construção ou trabalham em conjunção com uma obra artística, ou aliam-se à memória cultural do lugar, perfazendo um mecanismo trajetivo no *fûdo,* conforme Berque.

3.2.2.1 Ando: espacialidades de coexistência

Espacialidades de coexistência entre espaço interno e externo, como foram vistas nos exemplos de *engawa* ou *genkan* ou ainda de passagem como *sandô* ou jardins de passeio são retomadas por Ando, evidenciando, assim, a sua presença na arquitetura contemporânea, bem como a sua conjunção com a natureza. Um dos conceitos que reforça essa coexistência entre a arquitetura e a natureza é a noção de *kei* (paisagem) do crítico de arquitetura Matsuba Kazukiyo (2000), desenvolvida no livro em que analisa as obras de Ando. O *kei* consiste na consideração da arquitetura como sujeito provedor de aberturas e ângulos adequados para que o objeto paisagem seja contemplado. *Kei* salienta, desse modo, o fato de o objeto arquitetônico tornar-se um agente possibilitador de estabelecimento de relações, em vez de considerá-lo apenas como um mero objeto material. Assim, a coexistência faz-se dentro dessa idéia de se ter a arquitetura não como um suporte, mas como sujeito da interação e vinculação comunicativa. É por isso que existe no Japão, um constante e rico diálogo

entre a arquitetura, a arte e a natureza, como será verificado nos exemplos a seguir.

Destacamos nessa análise, as obras do arquiteto Ando Tadao, desde aquelas do início da sua carreira como *Sumiyoshi no Nagaya* (1976) em Osaka, *Times I* (1984) em Kyoto até projetos recentes de revitalização artística da ilha de Naoshima. Essa ilha situa-se na costa oeste do Japão, no Mar Interior de Seto e abriga vários projetos de Ando, cujos principais são: Museu de Arte Contemporânea de Naoshima (1992), o Hotel Anexo a este museu (1995), Templo Minamidera (1999) e Museu de Arte Chichu (2004).

É necessário esclarecer que as espacialidades de coexistência e de passagem ou ainda as de correlações entre a arquitetura, arte, natureza ou memória se hibridizam na sua apresentação, de maneira que se torna difícil distinguí-las como uma ou outra. A tentativa de classificação aqui apresentada deve-se à dominância de uma certa espacialidade encontrada no projeto analisado, ou à espacialidade que se pretendeu salientar em um determinado projeto. Talvez isso seja natural em se tratando da espacialidade *Ma* que teima em se apresentar ambígua e indeterminada e que não permite ser analisada por um pensamento linear, seqüencial e hierárquico.

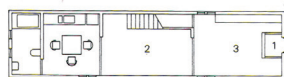
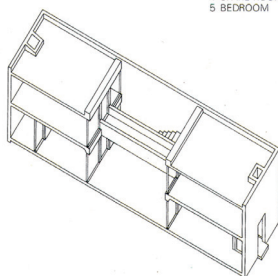



Fig. 30 Sumiyoshi no Nagaya, Planta

3.2.2.1.1 Arquitetura e natureza

A espacialidade *Ma* que marca a coexistência entre ambiente interno e externo e entre arquitetura e natureza mostra-se, de certa maneira, presente na maioria dos exemplos a serem mencionados. Destacam-se, nesta análise, as primeiras obras de Ando, *Sumiyoshi no Nagaya*, que cria um espaço vazio intervalar entre as construções; quarto do Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima em que se pode observar casos de conjunção da arquitetura e do ambiente externo; e o *Times I* no qual se revela uma conexão de um espaço intervalar entre a construção e o rio.

O caso mais específico da coexistência arquitetura-natureza ou interior-exterior

Fig. 31 Sumiyoshi no Nagaya

pode ser visto no *Sumiyoshi no Nagaya (Fig.30, 31 e 32)*. Ando substituiu uma das três casas geminadas populares, denominadas *Nagaya,* por dois cubos de concreto. *Nagaya* é um estilo de casa popular geminada da Era Edo (1603-1868) dos comerciantes e artesãos, na área da periferia, todas muito estreitas e compridas. A pequena construção de madeira, térrea ou em dois pavimentos, tinha 2,7m a 3,6m de largura e 5,5m a 9m de profundidade e, nela, havia uma cozinha e no máximo dois quartos. O banheiro e o poço eram coletivos, situados na rua. *(Fig.33)*

Fig. 32 Sumiyoshi no Nagaya

O *Nagaya* de Ando, com 3,6m de largura e 14,54m de profundidade, cria uma "descontinuidade" não só entre as duas outras casas geminadas como também separa a construção em três áreas iguais: dois blocos intermediados por um vazio. Forma-se um pátio interno, que ele chama de Pátio da Luz, que separa a sala de estar, numa das extremidades do andar térreo, da cozinha, sala de jantar e banheiro que ficam numa outra. Esse espaço intervalar pode ser compreendido como uma recriação do tradicional *tsuboniwa* (pequenos jardins instalados nas casas citadinas da Era Edo).

Fig. 33 Mukojima

Para Ando (2004: 155, T. N.), "é uma estratégia para introduzir a natureza no interior da residência" e esperava que "esse espaço branco e recortado se tornasse um microcosmo com uma profundidade infinita, através da intervenção abstrata da natureza em forma de luz e vento". Há uma escada nessa área intermediária,

para passar ao segundo pavimento, onde há, nesse nível, uma ponte que liga os dois blocos. A intenção de levar luz e vento à residência traz, por outro lado, um profundo desconforto funcional: o morador, para ir ao banheiro num dia de chuva, tem de atravessar o jardim com uma guarda-chuva. Apesar dos desconfortos funcional e térmico, e de propiciar dias muito quentes no verão e frios no inverno, a comunicação entre o homem e a natureza faz-se plena, numa época em que ele, trancado o dia inteiro dentro de um ambiente com temperatura mecanicamente controlada, não tem acesso ao tempo e ao clima do dia-a-dia.

É importante perceber que, apesar da aparente “descontinuidade” proporcionada, o espaço de mediação intervalar é “contínuo”, estabelecendo uma comunicação não só entre as partes heterogêneas da construção, mas também entre o homem e a natureza. Tal comunicação gerada por tensão é uma constante nas obras de Ando: não só no *Sumiyoshi no Nagaya*, entre o homem, a arquitetura e a natureza, mas também na ilha de Naoshima. Essa obra *Nagaya* é exemplar, no sentido de Ando incorporar a noção da espacialidade *Ma* desde o começo da sua carreira, o que preserva em outras posteriores.

Fig. 34 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Reservatório

A espacialidade de coexistência entre o interno e o externo também pode ser observada no quarto do Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima. Ao chegar aos 45m acima do nível do museu, através de um monotrilho, há um enorme tanque de água central em forma de elipse. Esse reservatório apresenta o céu emoldurado em elipse onde a natureza e a construção se hibridizam, na ilusão de uma dupla existência do céu por cima e por baixo dela *(Fig.34).* Há um corredor que circunscreve o tanque, no qual se encontram as portas para os apartamentos, que são apenas dez.

Ao se chegar no quarto, é a fusão de céu e mar que rouba o olhar, pois ocupam inteiramente a janela, envidraçada do chão ao teto *(Fig.35).* Na abertura

Fig. 35 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Apartamento

dessa janela-porta de correr, some a vedação e, portanto o limite, obtendo-se a sensação de haver um preenchimento do espaço exterior no interno, de maneira que todo o ambiente se transforma numa espacialidade *Ma*: o quarto torna-se uma extensão da paisagem, como se o mar e o céu adentrassem no interior da habitação. Nesse recinto, torna-se possível compreender a integração da construção e da natureza almejada pelos japoneses desde a antiguidade. Ao ser retirado o limite entre dois ambientes heterogêneos, surge uma espacialidade contínua na qual ambos são hibridizados e perfazem uma unidade caracterizada pela não-distinção entre um e o outro.

Fig. 36 Times I

Times I (1984) *(Fig.36)* é um outro exemplo da espacialidade de conexão entre a arte e natureza. Trata-se de uma construção de um centro comercial em Kyoto, ao lado do rio Takase, onde Ando procurou estabelecer uma integração entre a água e a edificação, criando uma espécie de *engawa*, ou seja, uma zona intermediária entre o interno e o externo. O nível da construção foi determinado a 10 cm acima do nível da água e não se colocou nenhuma barreira entre o rio e o pavimento. Essa tensão criada entre a água e a edificação suscitou discussões em torno das questões de segurança, não só da inundação, da proximidade e da umidade, como também da inexistência de algum obstáculo que impedisse, por exemplo, uma criança de cair no rio, apesar deste ter apenas 10cm de profundidade.

Ando tenta instalar aqui, mais uma vez, um diálogo com a natureza, o que as outras construções da região tinham evitado. O crítico de arquitetura Igarashi Jun (2007) comenta que reviveu uma memória esquecida da infância quando visitou o local,

ainda estudante de primeiro grau, sem sequer saber o que era arquitetura. Ando havia resgatado, por meio da conexão com a água, a memória coletiva do povo local em relação ao rio, porque, na antiguidade, os moradores da cidade possuíam um contato mais íntimo com a água. No entanto, é necessário observar que houve, posteriormente, uma ocupação parcial da área por um restaurante, que instalou cadeiras para se fazer refeições. Quando a espacialidade se destina a um uso determinado, como é o caso de se utilizar parte dessa zona para fins comerciais, todas as possibilidades cessam e, conseqüentemente, deixa de ser espaço *Ma.*

3.2.2.1.2 Arte e natureza em Naoshima

A espacialidade de coexistência interna-externa pode ser visualizada em duas obras artísticas que se encontram no projeto de Ando na Ilha de Naoshima. A primeira que estabelece um diálogo entre a obra e a natureza é *The Secret of the Sky* (1996) do artista Yasuda Kan, instalado no Museu de Arte Contemporânea de Naoshima. O segundo é *Open Sky* (2004) do americano James Turrel que se encontra no Museu de Arte Chichu.

Fig. 37 Yasuda Kan, *The Secret of the Sky*

The Secret of the Sky (Fig.37) é composta de esculturas de mármore branco localizadas num terraço de 9x9m. Essas esculturas de formas arredondadas, que se remetem a grandes almofadas, oferecem uma visualidade conflitiva: apesar de a forma criar a imagem de algo macio, o material conecta-se à dureza. Ao entrar em contato tátil com a obra, esse conflito é confirmado, induzindo o visitante a deitar sobre ela: é intenção do autor que assim se proceda para que se olhe o céu emoldurado pelas paredes, com a provável encenação das nuvens em eterno movimento e transformação. O objeto de arte torna-se uma espacialidade mediativa para uma inusitada experiência da descoberta de novas visualidades da natureza. Yasuda faz nessa instalação artística contemporânea, o uso da técnica

tradicional *shakkei* (empréstimo de paisagens)[60] através da incorporação do céu na espacialidade da obra, transformando-o, inclusive, em parte do seu próprio trabalho. E o ser humano participa como agente dessa conjunção entre a escultura e a natureza. Como toda a espacialidade *Ma*, o objeto de Yasuda é uma possibilidade de construção de novas experiências. O visitante pode não aceitar o convite proposto pelo artista e nem chegar a deitar-se ou, ao fazê-lo, não ter nenhuma vivência significativa. Como qualquer "possibilidade de ser", a comunicação não é garantida pela obra, mas pela relação engendrada em cada caso específico. A participação do receptor é primordial para o desenvolvimento desse pré-signo, isto é, depende apenas do seu envolvimento no jogo ofertado para que a potência se transforme efetivamente em signo.

A instalação *Open Sky* localiza-se no Museu de Arte Chichu que se encontra enterrado sob a terra e constitui-se de uma sala quadrada, cujo teto possui uma grande abertura. O visitante permanece sentado por mais de uma hora para apreciar o céu recortado por quatro paredes brancas, numa determinada hora do entardecer. As cores do firmamento e do ambiente modificam-se durante o tempo de permanência, numa interação da cor do céu com LED[61].

A sensação que se tem ao permanecer olhando para esse céu emoldurado, é de pura ilusão, como se algo brincasse com a visão: os objetos fixados pelo olhar adquirem variadas cores e provocam um sentimento de indeterminação e indefinição *(Fig.38).* Em certos momentos, há uma perda de referência, isto é, o dentro e o fora invertem-se: ocorre a transformação dos espaços heterogêneos em homogêneos e é criada uma espacialidade contínua, munida de ambigüidade. O diálogo que se estabelece é entre a construção submersa na terra e o céu, intensificado pela própria obra de Turrel. A

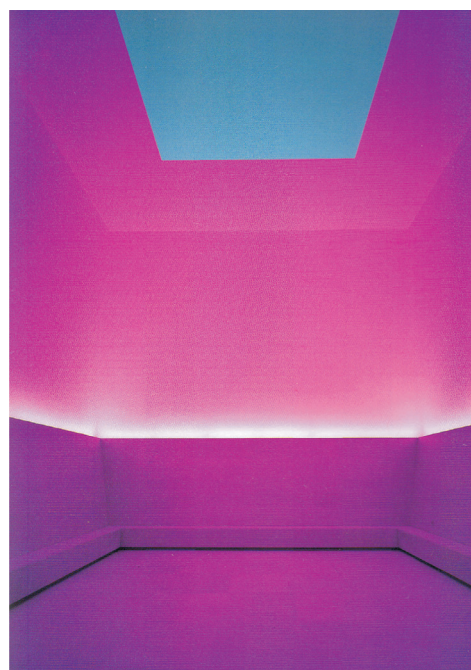



Fig. 38 James Turrel, *Open Sky*

60 *Shakkei* foi explicado no subcapítulo anterior, na pg. 82.
61 O LED (diodo emissor de luz) fica instalado entre a parede branca e os bancos de mármore ao redor da sala.

instalação torna-se uma espécie de espacialidade *Ma* de conexão entre a construção e a natureza, onde o homem, abrigado numa arquitetura com uma abertura horizontal, aprecia a natureza que se modifica através de uma ilusão provocada pela tecnologia. A obra desse artista, formado em matemática e psicologia, oferece uma montagem estrategicamente calculada por meio da utilização dos elementos tecnológicos que se revela no tempo de permanência do visitante no local, trazendo imagens inesperadas que desequilibram toda a noção de sensação do real e do imaginário.

Esses dois exemplos, apesar de similares à coexistência observada no tradicional *hisashi, engawa* ou *genkan*, diferem destes porque a conexão interno-externo se faz na sua verticalidade e não na horizontalidade, além de associar a arte e a arquitetura. A casa *Sumiyoshi no Nagaya,* que constrói um espaço tridimensional vazio de possibilidades multidirecionais, abriga as duas tendências, pois estabelece uma complexa relação, tanto horizontal, quanto vertical.

É importante mencionar que aquilo que nos parece ser uma conjunção entre a arte e a natureza na ilha de Naoshima é, conforme o arquiteto, um confronto, uma tensão e uma possível explosão. Ando quis estabelecer nesse projeto, um confronto, um debate entre a arte contemporânea e a natureza para que houvesse o despertar da criatividade:

> Na esperança de que, em Naoshima, algo fosse acontecer quando a arte contemporânea se deparasse frente a frente com a natureza universal (...) nessa hora, a arquitetura extrapolaria o papel de um continente da arte, para ela própria ser um dispositivo a despertar a criatividade. (ANDO,1999: 90-91, T.N.).

Era desejo de Ando que a ilha e a própria arquitetura, em vez de funcionar como suporte da arte, passassem a constituir, elas próprias, um sistema modelizante, ou seja, uma estrutura a organizar linguagens e correlações, tendo a arte na sua estrutura de base. A ilha inteira funcionaria, assim, de uma maneira interativa e se revitalizaria, não apenas pela construção de um complexo de museus, mas também pela valorização da memória local.

3.2.2.1.3 Arquitetura, arte e memória

Um outro conceito levantado pelo crítico Matsuba (2000) para a análise das obras de Ando é *kasane* (sobreposição) que pode ser compreendido como sobreposição da arquitetura e história do lugar. Ando faz das suas obras palimpsestos, sobrepondo, na representação da espacialidade, referências da memória de um povo.

Além dos exemplos já vistos, que conectam a memória na sua arquitetura como o caso de *Sumiyoshi no Nagaya,* quando Ando recria o antigo *tsuboniwa,* ou no caso do *Times I,* em que a memória coletiva do povo em relação ao rio é resgatada, é possível visualizar em outras duas obras a conjunção triádica entre arquitetura, arte e memória. A primeira é o Templo Minamidera, que abriga a obra de James Turrel denominada *Back Side of the Moon* (1999), na Ilha de Naoshima e a segunda é Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cerveja Asahi, em Kyoto, que hibridizam uma construção antiga e contemporânea, religando-as através de um túnel do tempo.

Fig. 39 Minamidera

O primeiro caso, o antigo e tradicional Templo Minamidera *(Fig.39)*, reconstruído em cedro queimado, é inteiramente transformado em local expositivo da instalação do artista Turrel. O visitante, ao entrar no espaço vazio, depara com a completa escuridão. A primeira reação é abrir os braços, para, na ausência da visão, tentar sentir o espaço com o corpo, inclusive para não se chocar com nenhum obstáculo. Todos os sentidos se aguçam na escuridão, até que, passados aproximadamente dez minutos, um retângulo de luz azul, vagamente, começa a se fazer ver: a obra só se torna existente pela vivência do homem nessa espacialidade "através do tempo".

A reconstrução do templo não se efetivou pela preservação da forma, mas por gerar uma espacialidade *Ma* que corresponde à memória impregnada no espaço. Essa conexão fez-se por meio da recriação de uma espacialidade de mediação espiritual,

inerente ao templo, através da obra de Turrel. Observa-se, assim, a revalorização, a reconstrução e a revitalização de toda uma memória constituída pelo povo local, isto é, da memória cultural. É importante frisar que, nas instalações de Turrel, tanto nessa, quanto na anterior, as espacialidades somente se criam com o tempo de permanência do homem na obra, isto é, no espaço-tempo.

Fig. 40 Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cervejaria Asahi

O segundo exemplo, o Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cerveja Asahi, integra a casa em estilo ocidental construída durante 1915 a 1925[62] pelo empresário Kaga Shotaro com uma nova construção subterrânea (1996) *(Fig. 40).* O desafio que surge nessa obra é a relação entre o velho e o novo: "se não olharmos para a história, para o *fûdo* que o terreno possui, isto é, se não houver diálogo, essa edificação não teria significado para o entorno e a sua existência se resumiria apenas a um jogo de formas" (ANDO, 2000: 60, T.N.).

Fig. 41 Museu de Arte da Vila Ôyamazaki da Cervejaria Asahi

A operação de adição é realizada por meio de criação de uma espacialidade *Ma* de passagem entre o velho e o novo: um longo e estreito corredor-escada, construído de concreto e vidro, de aproximadamente 35m de comprimento, que se dirige para a nova edificação subterrânea. No final desse túnel, vê-se o emolduramento da natureza através de uma janela *(Fig. 41).* Tem-se uma espacialidade *Ma* de passagem que se faz metáfora da passagem do tempo da construção antiga

62 A Era Taisho (1914-1928), quando a casa foi construída, corresponde a uma época em que o Japão continua a sua ocidentalização iniciada na Era Meiji (1868-1913).

para a nova, que convivem harmoniosamente num mesmo espaço: uma casa do início do século XX com influências ocidentais sobre o solo, um espaço expositivo circular e subterrâneo de concreto e uma passagem em declive que conecta os dois ambientes.

Apesar da influência ocidental tanto na construção quanto na decoração da casa antiga, como também no pequeno espaço circular de concreto, os dois ambientes se mostram japoneses na sua essência, por exemplo, pelo modo metafórico de conceber um minúsculo universo subterrâneo similar à casa da cerimônia do chá, com a introdução de uma longa passagem como jardim-ruela *roji.* Concebe-se assim, nesse espaço, não só o *kasane* (sobreposição) do tempo, mas também de culturas distintas, que se entrecruzam na criação de uma nova espacialidade.

Alguns casos de espacialidades *Ma* de coexistência foram analisados até aqui, nas obras de Ando. A seguir, serão salientados exemplos que se apresentam predominantemente como espacialidade *Ma* de passagem, embora a coexistência esteja também presente.

3.2.2.2 Ando: espacialidades de passagem

3.2.2.2.1 Caso da Ilha de Naoshima

Inicialmente, é necessário considerar que a própria localização da Ilha de Naoshima cria uma espacialidade *Ma* de passagem. A dificuldade de acesso a ela, uma vez que, a partir das principais cidades vizinhas, é alcançável apenas por uma pequena embarcação, faz desse lugar um universo peculiar, onde a distância física gera um afastamento do cotidiano da vida urbana. Tal particularidade faz com que as pessoas experienciem o *Ma* já na sua viagem à ilha. Essa percepção é reforçada pela lentidão da embarcação que leva até o museu do meio-ambiente, o que produz a vivência de uma outra temporalidade de passagem para a aproximação a uma espacialidade específica de Naoshima.

Destacam-se três espacialidades *Ma* de passagem e trajeto, efetivadas no percurso do homem através do meio, na Ilha de Naoshima: o caminho do monotrilho

de passagem do Museu de Arte Contemporânea de Naoshima ao Hotel Anexo, os corredores do Museu de Arte Chichu (2004) e a obra do artista Sugimoto Hiroshi intitulada *Time Exposed* (1980-1990), instalada no Museu de Arte Contemporânea de Naoshima. A primeira faz-se na mediação entre dois níveis do terreno, pelo uso do monotrilho; a segunda, através dos estreitos e escuros corredores labirínticos do museu; e a última, na inter-relação da arquitetura, arte e natureza, que tem o deslocamento do homem como estratégia para a construção de uma heurística.

No primeiro caso, o monotrilho é o transporte oferecido por Ando para o deslocamento do Museu de Arte Contemporânea de Naoshima ao Hotel Anexo, para vencer os quase 45m de diferença de nível (*Fig.42*), como se o visitante embarcasse numa pequena espaçonave para trafegar a um outro universo, que o obriga a entrar num outro ritmo temporal. No entanto, inversamente à nave, o veículo é de uma morosidade imensa, num rarefazer da velocidade, enquanto uma linda paisagem marítima se descortina à frente dos olhos. Similar à travessia pelo mar para se chegar à ilha, é uma experiência de deslocamento espaço-temporal sinestésica, aquela que cria a tensão espaço-tempo, em que o espaço percorrido é determinado pelo tempo extremamente vagaroso que se leva para chegar ao hotel e que descontrola a nossa percepção temporal, criando um ritual de passagem.

Fig. 42 Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Monotrilho

No segundo caso, o Museu de Arte Chichu *(Fig.43),* sob a terra, apresenta espacialidades de passagem *Ma,* já no início da sua visitação. Após passar por uma bilheteria que se localiza

Fig. 43 Museu de Arte Chichu

a uma distância razoável do museu, o visitante é convidado a percorrer um caminho de terra batida, em aclive, até chegar ao museu propriamente dito, perfazendo uma espacialidade *Ma* de contato com a natureza externa, um outro ritual de passagem para o templo da arte.

Ao entrar no museu através de uma seqüência de espaços labirínticos, compostos por muitos corredores de passagem estreitos, escuros e compridos, *(Fig.44)* o conceito de *oku* de Maki se faz presente, como uma profundidade sinuosa revelada na sua horizontalidade, que incorpora a verticalidade através do seu declive. Tem-se uma experiência de perda de referência ao caminhar por escuros túneis, que provoca uma desconexão com o mundo externo e torna esse trajeto, uma passagem para o sublime mundo da arte, das obras permanentes de três artistas: Monet, James Turrel e Walter de Maria.

Fig. 44 Museu de Arte Chichu, Espaços labirínticos

O corredor labiríntico, escuro e estreito é, muitas vezes, contrastado pelo amplo espaço expositivo, com muita luz, técnica esta peculiar a Ando e denominada contra-perspectiva pelo arquiteto Yoshimura (1997). Quanto maior for o contraste, maior é o efeito.

Nesse âmbito, pode-se interpretar o Museu de Arte Chichu todo como uma espacialidade *Ma* de mediação entre o homem, a natureza, a arquitetura e arte, o que constrói uma espacialidade comunicativa na qual o meio e a mediação se interconectam. Aliás, essa comunicação se efetiva na própria ilha de Naoshima, que constitui um palco a engendrar diferentes possibilidades de percepções para o visitante que busca visualizar a arte em conjunção com o meio envolvente, perfazendo uma operação trajetiva com o *milieu* da Ilha de Naoshima.

O terceiro exemplo de espacialidade *Ma* é a exposição fotográfica de Sugimoto

Fig. 45 Sugimoto Hiroshi, *Time Exposed*

Hiroshi, intitulada *Time Exposed* (1980-1990) *(Fig. 45)* e localizada no terraço do Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, ao ar livre. As fotografias monocromáticas do mar, hermeticamente fechadas em acrílico, são todas muito similares à primeira vista, mas, ao observá-las atentamente, descobre-se a peculiaridade de cada trabalho, com movimentos de água, luz e céu distintos. Elas estão instaladas em duas paredes perpendiculares de um terraço. As imagens são colocadas uma ao lado da outra, de maneira que as linhas do horizonte retratadas em todas elas formem uma seqüência linear que coincide com o horizonte do mar real, visualizado numa pequena brecha entre as duas paredes.

Constrói-se, assim, uma espacialidade *Ma* através do deslocamento temporal do ser humano nesse terraço, o que permite a descoberta do alinhamento entre o real e o representado, numa perfeita conjunção entre a arte, a natureza e a edificação. Essa interpretação corresponde ao pensamento de Ando (2000: 207, T.N.): "Entendi que a arquitetura se move e somente nessa hora é capaz de dar vida ao ser humano que a experiencia". De um lado, o homem, ao caminhar pelo ambiente, cria um fluxo e ganha vida e, por outro, a arquitetura torna-se dinâmica pela ação humana e adquire vida. A ação e o objeto intercruzam-se e vitalizam-se mutuamente.

3.2.2.2.2 Caso do templo e de três museus

Além dos exemplos da Ilha de Naoshima, localizamos as espacialidades *Ma* de passagem no Templo Hompôdera (1991) na ilha de Awaji e em três museus: Museu Nariwa (1994) da cidade de Nariwa, província de Okayama, Praça Mermaid, que forma uma espacialidade *Ma* entre o *Suntory Museum* (1994) e o mar, em Osaka e o Museu Chikatsu Asuka (1994), também em Osaka. Curiosamente, todos os museus datam

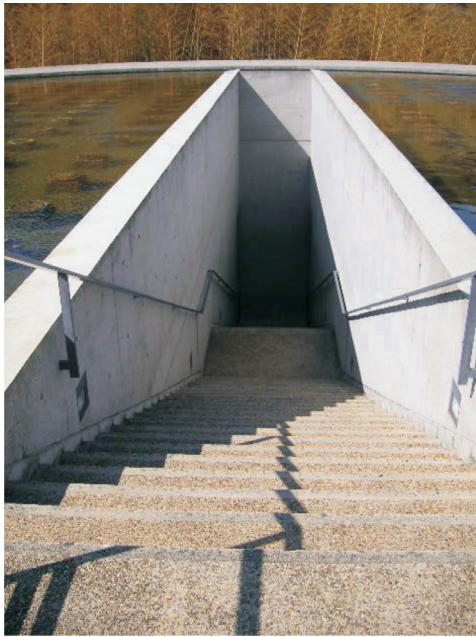



Fig. 46 Hompôdera, Lótus e escada

do mesmo ano de construção. Os dois primeiros introduzem certa releitura da conjunção do espaço de *engawa* e *sandô,* por meio da conexão entre a construção e a água, com a introdução do percurso humano. No terceiro, a cobertura do edifício faz um trajeto e constrói uma correlação entre a arquitetura e a memória histórica.

O primeiro caso, do Templo Hompôdera *(Fig.46)*, similar ao caso do Museu de Arte Chichu, é uma tentativa de integração construção-terra, como se o solo se tornasse um útero que abriga a edificação. A sua cobertura apresenta-se como um tanque elíptico de água (diâmetro de 30 e 40m) com flor de lótus, símbolo do budismo, sobre a água. Nessa obra, a diferença de nível é evidenciada com uma estreita escada, em forma de túnel que caracteriza uma espacialidade *Ma* de passagem para o lugar sagrado, onde se tem a impressão de que uma gramática distinta rege a área construída, ou melhor, cavada. Ao entrar na sala principal do templo, atrai o olhar do visitante uma encenação de luz natural que penetra o ambiente, filtrada por um quadriculado vazado vermelho de madeira. *(Fig. 47).* Este quadriculado, uma releitura de memória da espacialidade antiga da religião Budista Shingon, é chamado de *kekkai*, um elemento bidimensional que separa fisicamente dois ambientes e que, simultaneamente, os une visualmente. A utilização de um elemento da memória cultural – não somente *kekkai* e o lótus, mas também a espacialidade *Ma* constituída pelo túnel da entrada que perfaz parte do *sandô* – reforçam a comunicação desse espaço como sagrado, apesar da contemporaneidade da edificação.

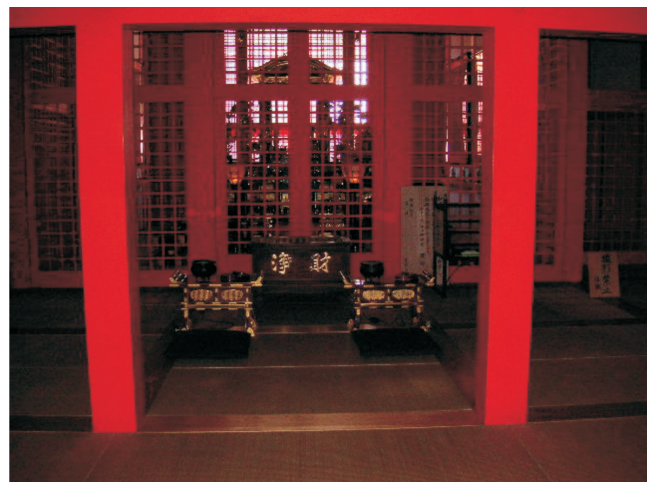



Fig. 47 Hompôdera, *Kekkai*

Fig. 48 Hompôdera, Caminho para o templo

É necessário também registrar o cuidadoso estudo da montagem do caminho percorrido, desde a entrada do sítio do templo até à construção, recriação de *sandô* dos templos e santuários (Fig. 48):

> (...) para avivar o estado espiritual do visitante, projetei atentamente todas as passagens. Ao subir o caminho coberto de areia branca, dá-se de encontro a uma longa parede retilínea. Ao passar paralelamente por ela, há uma outra parede que descreve um delicado arco: um espaço *Mu* (nadidade) constituído pela areia branca, céu e uma estreita passagem entre a parede curva e retilínea. Ao andar rente à parede, chega-se à sua extremidade, e quando se vira, dá-se de frente para o tanque com flor de lótus. Ao atravessar o corredor-escada que se abre no meio do lótus, temos, no subterrâneo, a sala vermelha. Pensei em criar trajetos variados para se chegar ao lugar sagrado. (ANDO apud FUTAGAWA, 2005: 77, T.N.)

A espacialidade *Ma* vê-se, assim, organizada por uma montagem de múltiplos espaços com qualidades diversas que cria um drama topológico a ser desenvolvido pela vivência polissensível do ser humano.

Fig. 49 Museu Nariwa

No caso do Museu Nariwa *(Fig. 49)*, Ando cria um corredor externo que margeia a construção que se faz de zona de conexão, uma espécie de *engawa* entre a edificação e o tanque de água que a envolve. Essa longa “passagem”, que as pessoas são obrigadas a atravessar para chegar ao templo da arte, é também uma metáfora de *sandô,* de onde é possível apreciar a água e a natureza envolvente. Existe uma outra espacialidade *engawa,* na área interna ao museu, desta vez, mais

Fig. 50 Museu Nariwa

predominantemente de coexistência, na qual se vê bancos para descanso e contemplação da água pelos visitantes *(Fig.50).* Nesse caso, o tanque de água, além de criar um espaço intervalar entre o museu e a cidade, funciona como uma metáfora do jardim, o que reforça a recriação do *engawa* tradicional de modo contemporâneo. Outro mestre nessa arte é o arquiteto Taniguchi Yoshio que a introduz nas obras como o MOMA de Nova York *(Fig.51)*.

Fig. 51 MOMA de Nova York

Uma outra obra de Ando que reinterpreta o *engawa* e cria uma zona intermediária entre a construção e a natureza é a Praça Mermaid *(Fig.52)*, uma espacialidade *Ma* entre o *Suntory Museum* (1994) e o mar. A praça, composta apenas de pedras, transporta o visitante, do templo do diálogo entre o homem e a arte para um outro entre homem e a natureza. Na intersecção entre a terra e a água, Ando constrói cinco pilares gigantescos que emolduram verticalmente o mar *(Fig.53)*, de maneira que a visão se torna diferenciada: não se vê um mar aberto ao infinito, como geralmente é concebido, mas fragmentos contíguos dessa paisagem, que se transforma ao longo do deslocamento sobre a praça. É possível apreciar o pôr-do-sol através da montagem da ação do

Fig. 52 Praça Mermaid

Fig. 53 Praça Mermaid

caminhar do homem, numa tentativa de se obter o melhor ângulo de enquadramento da paisagem, o que elabora um diálogo entre essa pintura ofertada pela natureza e o pilar que a emoldura. A ação humana propicia a tal ambiente uma construtibilidade espacial particularizada, que depende do tempo, do espaço e do indivíduo numa operação trajetiva de interação comunicativa com o meio.

O museu possui, também, uma espacialidade interna de interação com o mar por meio de um espaço minúsculo com poltronas em um canto do corredor das salas expositivas que cria uma moldura da natureza e atrai a atenção do visitante *(Fig.54).* É interessante observar que esse pequeno espaço pode ser visto como uma mimese da praça, apresentando, nas esquadrias verticais das janelas, os pilares externos. O visitante, ao avistar o mar, o céu e o pôr-do-sol pela janela, pode redescobrir a grande beleza, sempre mutante, que a natureza oferta aos homens.

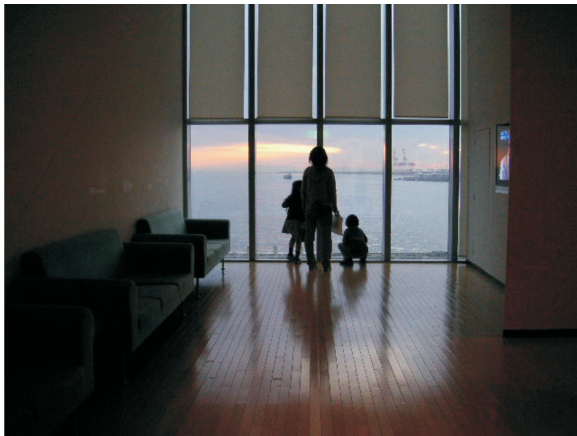



Fig. 54 Suntory Museum

O último museu que exemplifica a espacialidade *Ma* de passagem é o Museu Chikatsu Asuka, localizado junto ao parque arqueológico de 290.000m^2 de área, onde é possível observar fragmentos de 40 tumbas. O museu, construído nesse sítio, tem toda a sua cobertura em forma de uma enorme escadaria de concreto, que se transforma em platéia para observar a encenação da natureza *(Fig.55).* A imensa escadaria força o visitante a sentar-se no degrau em razão do cansaço causado pelo esforço físico e, deste modo, é tomado pela surpresa da paisagem que se descortina à sua frente, acompanhada pela inevitável percepção

Fig. 55 Museu Chikatsu Asuka

do tempo histórico.

A construção inteira, através da sua cobertura, torna-se um elemento de mediação para o estabelecimento da comunicação entre o ser humano, a natureza e, principalmente, a história local, o que gera um lugar de diálogo com a memória cultural do povo. É uma obra que testemunha a constituição de um espaço comunicativo duplo do homem com a memória histórica de uma coletividade: um do museu tradicionalmente concebido, só que este, com exposições previamente montadas e outro, da cobertura, que oferece uma montagem a ser construída *in loco*, com a presença do homem em contato com o lugar. O primeiro é aquele já "construído" e o segundo, aquele "a se construir".

3.2.2.3 Obras de Ando: espacialidade **Ma** *e o homem*

É importante perceber que Ando não constrói formas, mas espacialidades comunicativas, sejam elas de coexistência ou de passagem, entre arquitetura e arte, e/ou natureza, e/ou memória, introduzindo em sua obra brechas espaciais com possibilidades de mediações múltiplas. E o homem é o agente possibilitador deste espaço-comunicante – vidas humanas integram-se dentro de uma compreensão de espaço. Essa conjuntura remete ao conceito de espaço proposto por Milton Santos, isto é, uma reunião dialética de fixos e fluxos ou de sistemas de objetos e de ações, como já foi visto, em que a dinâmica e a transformação do espaço se fazem da interação engendrada por esses elementos: "de um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes" (2004: 63). Assim, pode-se conceber uma confluência de ações em mão dupla: de um lado, a arquitetura constitui um elemento que orienta as ações humanas e, do outro, as atividades humanas, em conjunção com os fixos, constroem fluxos de objetos prenhes de vidas. Observa-se que inexistem eventos isolados, apesar de serem individuais, isto é, os fixos sempre sofrem influência dos fluxos e vice-versa, e geram um universo no qual um ressignifica o outro:

> A cada evento, a forma se recria. Assim, a forma-conteúdo não pode ser considerada, apenas, como forma, nem, apenas, como conteúdo. Ela significa que o evento, para se realizar, encaixa-se na forma disponível mais adequada a que se realizem as funções de que é portador. Por outro lado, desde o momento em que o evento se dá, a forma, o objeto que o acolhe ganha uma outra significação, provinda desse encontro. Em termos de significação e de realidade, um não pode ser entendido sem o outro, e, de fato, um não existe sem o outro. Não há como vê-los separadamente (SANTOS, 2004: 102-103).

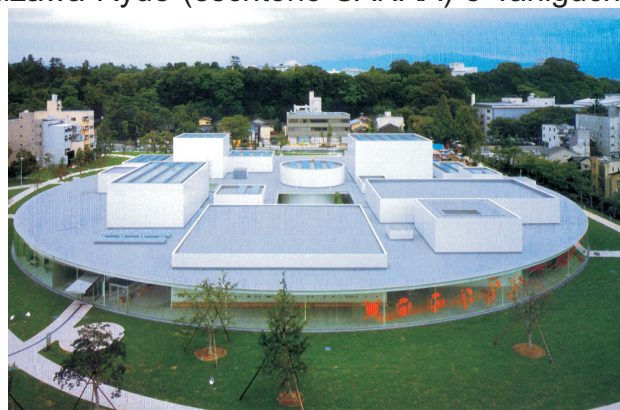
Desse modo, observa-se uma estreita relação desenvolvida entre a natureza e o homem e entre o *fûdo* e o homem, na qual o último é considerado como parte integrante dos primeiros. As espacialidades *Ma* analisadas anteriormente não existiriam sem essa brecha de transformação mediada pelo ser humano.

Os conceitos de *kaiwai* (ZAINO, 1993 e ITOH, 1995) e *oku* (MAKI, 2002) , já mencionados, dialogam com a noção de espaço do geógrafo brasileiro, porque uma reunião de fixos e fluxos ou de sistemas de objetos e de ações, cuja característica é a sua composição simultânea de objetos e homens, enfoca a relação estabelecida “entre” eles. É oportuno lembrar que Itoh (1995) explicita ser *kaiwai* determinado não por objetos físicos, mas por movimentos, isto é, por uma estrutura que atrai as ações humanas, tanto que ele próprio traduz *kaiwai* como “espaço em atividade”. Assim, o espaço não é compreendido, de acordo com esses autores, dissociado do envolvimento humano.

Assim, as obras criadas pelo arquiteto Ando trabalham nas interações entre a forma e o conteúdo, entre a arquitetura e os acontecimentos, juntamente com um estudo da sua relação com o meio envolvente como espaço e como tempo. Se, ainda, conforme Santos (2004: 257) “o espaço da globalização se define pela presença conjunta e indissociável de uma tecnosfera e uma psicosfera”, sendo a primeira “o mundo dos objetos” e a segunda, “a esfera da ações, das idéias, das crenças, paixões e lugar de produção de sentido” (Ibid.: 256), a introdução da memória do lugar e da relação interativa entre o homem, o espaço da natureza e da construção fazem da arquitetura de Ando uma espacialidade da psicosfera.

Por ser a psicosfera um espaço de produção de sentido que envolve crenças e memórias, o que Ando introduz constantemente nas suas obras, torna-se necessário compreender melhor a memória cultural. Nesse sentido, a semiótica russa é bastante

esclarecedora, ao explicitar que a memória cultural não se refere àquela inscrita na mente das pessoas, mas no sistema de linguagens que formam a cultura. Lotman (1998: 155) afirma que “todo o funcionamento de um sistema comunicativo supõe a existência de uma memória comum de uma coletividade” e ela não é entendida como algo passivo que se conserva, mas inserida num sistema no qual há existência de um diálogo entre a cultura de camadas temporais diversas e a produção de novos textos. A compreensão da memória é dinâmica e sempre em construção e dessa forma, pode-se dizer que Ando resgata a memória da coletividade local para a criação de uma arquitetura contemporânea: faz, por exemplo, a leitura da espacialidade tradicional de *nagaya* e recodifica em uma nova construção, com materiais distintos, o jardim *tsuboniwa* característico das casas geminadas da Era Edo; reconstrói e ressignifica o Templo Minamidera da ilha de Naoshima, por meio da obra de Turrel; ou, ainda, faz a tradução da espacialidade sagrada de uma seita religiosa para um espaço subterrâneo através de arquitetura contemporânea, no caso do Templo Hompôdera, vistos anteriormente. Portanto, realiza-se a conexão entre o passado e o presente, de maneira que a memória deixa de ser depósito de experiências para ser um gerador de informações, por um mecanismo de reconstrução do contexto estrutural precedente. A comunicação efetiva-se, assim, simultaneamente, no eixo sincrônico e diacrônico e na ação de conservação e de atualização, pela interação entre textos culturais diversos e pela criação de novos, o que engendra uma construtibilidade sempre em processo.

Analisamos a espacialidade *Ma* nas obras do arquiteto japonês Ando Tadao, mas é importante esclarecer que ela pode ser identificada em muitas outras, como nas dos reconhecidos Sejima Kazuyo e Nishizawa Ryue (escritório SANAA) e Taniguchi Yoshio, por exemplo. Sejima construiu uma casa totalmente de vidro, numa aldeia de pescadores no início de sua carreira e essa transparência e integração com o meio ambiente é repetida várias vezes, por SANAA, nas obras como o Museu do Século XXI *(Fig.56)* em Kanazawa. O

56 Museu do Século XXI

arquiteto Agnaldo Farias (2006) salienta, de um lado, a sua permeabilidade, de uma arquitetura “horizontal, como o plano das ruas e calçadas, circular como as múltiplas direções para onde aponta, transparente em seu desejo de atrair o seu público”. Por outro, evidencia o diálogo estabelecido entre o museu, a cidade e a comunidade local. Outro exemplo é a recém-inaugurada *Marine Station Naoshima*, uma área de 70m por 52m onde os visitantes esperam pelo transporte marítimo *(Fig.57).* É interessante notar a possível tensão causada pela introdução de uma obra totalmente transparente na ilha do projeto de Ando, cujas construções são, na sua maioria, de concreto aparente. Numa primeira análise, a transparência que Sejima introduz na sua arquitetura, por meio do uso de vidro, torna a obra visível do lado de fora, o que transforma a construção em uma possível espacialidade *Ma*.

Fig. 57 Marine Station Naoshima

No caso do arquiteto Taniguchi, ele faz uma releitura moderna da espacialidade de conexão presente no tradicional *engawa,* seja numa área de interligação interna-externa, mediada por um tanque de água que faz a metáfora do jardim em *Galeria de Tesouros de Hôryuji*, *Museu Nacional de Tokyo* em Ueno *(Fig. 58)*; num recinto de intermediação entre o homem e o mar como no *Parque Aquático de Tokyo;* num espaço entre o Rio Mogami e a construção, no caso do *Museu de Fotografia Ken Domon,* ou, ainda, numa área que se avista o jardim do *Museu de Arte Moderna* em Nova York.

Fig. 58 Galeria de Tesouros de Hôryûji,
Museu Nacional de Tokyo

3.3 Espacialidade de mediação polissensorial: conectar e vivenciar

Iniciamos o capítulo com o entendimento da arquitetura como modo de organização do espaço que pressupõe uma mediação e com a proposta de estudo de *milieu,* das mediações estabelecidas entre o homem, o espaço cultural, social e natural. A nossa pesquisa do espaço *Ma* insere-se como estudo de uma possibilidade de mediações, que equivale a compreender o mundo através do olhar sobre "o que está entre", a partir do qual se elabora uma produção de sentido.

Parece-nos que a relação entre o homem e os objetos se processa de um modo distinto no Japão, incorporando sempre o "processo interativo" e não apenas o seu "resultado". O percurso, mais que o discurso, mostra-se essencial no modo de cognição japonês.

A espacialidade *Ma* é organizada e compreendida dentro dessa perspectiva e desenvolve uma montagem intervalar, que foi visualizada neste capítulo, na arquitetura, tanto tradicional quanto na contemporânea. O nosso estudo de análise dos casos permite delinear algumas das características da espacialidade *Ma,* que apresenta um mesmo modo de organização, apesar das diferenças contextuais e de seus múltiplos modos de aparição:

1) coexistência
2) continuidade
3) metáfora e/ou analogia
4) ambigüidade
5) memória
6) corporeidade
7) montagem

A espacialidade *Ma,* um espaço intervalar que, ao mesmo tempo, separa e ata, aponta a possibilidade de coexistência de elementos distintos e até opostos como o interno e o externo, o público e o privado, combinações entre a construção, a natureza e a arte. Assim, dois ambientes heterogêneos tornam-se contínuos, formando uma espacialidade híbrida. A continuidade espacial implica ambigüidade, isto é, um e outro

não são plenamente distinguíveis nesse espaço “entre”. E numa zona na qual as coisas permanecem “em suspensão”, os níveis de definição informacional e de descrição são baixos. Isso exige uma participação mais complexa do receptor, quer dizer, demanda o uso de relações analógicas e metafóricas, que complementam as informações, de modo que as possibilidades se concretizem. Essas associações estão fortemente vinculadas a potenciais descobertas de outras novas, o que viabiliza, o estabelecimento de novas relações e torna-se viável uma correspondência com a estética. É oportuno lembrar que esta é colocada no topo da arquitetura filosófica de Peirce, ou seja, ela se situa na primeira categoria fenomenológica enquanto a ética está na segunda e a semiótica ou lógica na terceira. A estética vê-se, portanto, conectada com a dominância do signo icônico e caracterizada pela idéia de possibilidade, indeterminação, talidade[63] e auto-referencialidade.

Essa organização espacial que pressupõe um entre-espaço disponível para um entrecruzamento da ação humana com o meio, no tempo, faz uso, de um lado, da ferramenta mnemônica, na montagem do diagrama mental e de outro, da memória de uma coletividade. No primeiro caso, uma pessoa, ao caminhar pelo jardim de passeio, constrói, no pensamento, como foi visto, um diagrama por meio dos fragmentos espaciais e elabora associações analógicas. No segundo, é possível observar a intensa participação da memória coletiva nas espacialidades *Ma* dos projetos analisados de Ando. E a memória é primordial à sobrevivência do próprio pensamento, constituindo crenças e, assim, *Ma* encontra-se impregnado na cultura japonesa e é transmitido por séculos por meio da sua múltipla manifestação, inclusive no cotidiano do povo, fato que garante a sua inscrição e propagação como uma memória cultural.

Observamos, basicamente, dois tipos de apresentação das espacialidades *Ma* na arquitetura: aquelas que se constroem dominantemente na coexistência de dois elementos e as que se mostram como uma “passagem” entre eles. O primeiro caso pôde ser detectado nos elementos tradicionais como *hisashi, engawa, genkan* ou nas obras de Ando apresentadas no primeiro tópico como espacialidades de coexistência. O segundo caso realiza uma mediação com uma maior participação temporal e

63 Talidade *(suchness)* é, conforme Peirce, ser tal qual é e nada mais.

introduz um percurso que muitas vezes abriga uma lenta temporalidade, reconhecida nos tradicionais *sandô* e jardins *roji* e *kaiyûshiki,* como também nas obras de Ando apontadas como espacialidades de passagem. Essa classificação foi feita em razão da predominância do elemento de coexistência ou do elemento de passagem, o que não exclui o fato de que ambos convivam numa mesma manifestação da espacialidade *Ma*.

No tocante à corporeidade, há na espacialidade *Ma* de passagem, o desenvolvimento de uma construtibilidade que se faz em conjunção com a ação humana, por meio da participação não apenas da visualidade, mas de uma percepção polissensível que inclui o corpo como elemento preponderante para se obter uma experiência fenomenológica. Em relação à atuação corporal, o arquiteto e teórico de arquitetura finlandês Juhani Pallasmaa salienta a importância dos outros sentidos além da visão na experiência espacial, explícita no título do seu livro, *The Eyes of the Skin* (2005).

Todo arquiteto conhece a impossibilidade de se conhecer uma arquitetura apenas pela imagem, seja ela planta, desenho ou fotografia: ela deve ser vivenciada pelo corpo:

> A construção não é o fim em si mesma: ela enquadra, articula, estrutura, dá significado, relata, separa e une, facilita e proíbe. Conseqüentemente, experiência arquitetônica básica tem uma forma mais verbal que substantivada. Experiências arquitetônicas autênticas consistem então, por exemplo, em aproximar ou confrontar um edifício, mais que uma apreensão formal da fachada; o ato de entrar e não simplesmente o *design* visual da porta; de olhar para fora ou para dentro através da janela, mais que considerá-la um mero objeto material; ou ocupar o ambiente aquecido mais que ter a lareira como um objeto de *design* visual (PALLASMAA, 2005: 63, T.N.).

Ao experienciar um espaço arquitetônico, mais que o olhar, o corpo mede a distância entre o homem e os objetos e, entre os objetos, a pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura: as qualidades das superfícies do *tatami* ou de uma peça de charão só podem ser detectadas com o seu contato físico, seja a sola do pé ou a palma da mão. O nariz capta o aroma que qualifica o lugar e a sua lembrança parece ser geralmente mais forte que a visualidade.

A percepção polissensorial apresenta-se com evidência no mundo onde existe o *Ma* que se mostra, a princípio, como invisibilidade, porque ele é um pré-signo, uma “possibilidade de ser” e torna-se um entre-espaço quando se faz fenômeno como uma espacialidade *Ma* arquitetônica. Nesse espaço, em muitas ocasiões, tal invisibilidade é preservada pelo espaço vazio ou se mostra parcialmente visível como elemento que engendra a sugestão e a incompletude e aguça as outras formas perceptivas do ser humano. Apesar e justamente por causa dessa frágil visualidade, ela se mostra sempre como comunicabilidade, e convoca a participação do homem na construção da espacialidade. Em outras palavras, a arquitetura do *Ma* caracteriza-se, principalmente, pela possibilidade de ação a ser nela inserida, abrigando na construção da espacialidade acasos, encontros, confrontos e inter-relações entre o homem, os objetos e a memória.

Neste sentido, toda arquitetura é uma mediação em potencial, conforme foi apresentado no início do nosso capítulo. No entanto, a arquitetura japonesa destaca-se pela sua apreensão do espaço na sua correlação e interação com o meio, principalmente com a natureza e cria, assim, um terreno propício para o surgimento de um entre-espaço disponível para receber infinitos sentidos.

Assim, essa montagem intervalar compreende a espacialidade como unidade forma-conteúdo, em que as ações humanas são protagonistas da construtibilidade do espaço no tempo – uma espacialidade que se edifica por meio dos corpos. Como já foi visto, a experiência corporal humana trabalha mediante equilíbrio entre múltiplas percepções, sem estabelecer dominância de um dos sentidos. Desse modo, compreende-se que, para a cultura japonesa, *organizar, significa vivenciar o mundo.*

4. Investigações sobre a espacialidade Ma no cinema

O cinema japonês revela algo peculiar, em relação ao espaço e tempo, que o distingue dos demais. Neste capítulo, a nossa investigação fez-se no sentido de verificar a relação existente entre essa especificidade e o *Ma*. Procuramos identificar e analisar a presença da espacialidade *Ma* na representação cinematográfica, tomando como objetos de pesquisa alguns filmes de diretores japoneses: um da primeira metade do século passado Ozu Yasujiro (1903-1963), considerado o mais japonês de todos e o multiartista (comediante, escritor, ator, diretor e pintor) Kitano Takeshi (1947 -).

A pesquisa foi realizada sob o enfoque da montagem construtiva, tentando apreender a forma de organização das espacialidades dos filmes realizadas pelos diretores. O nosso estudo não se estendeu, portanto, ao nível da narrativa ou do discurso, mas se concentrou na compreensão e análise do *Ma* como elemento mediativo organizador da montagem de obras cinematográficas.

4.1 Espacialidade **Ma** *nos filmes de Ozu Yasujiro*

4.1.1 O enquadramento intervalar nos filmes de Ozu

Identificamos alguns elementos na organização estrutural dos filmes de Ozu, por nós considerados espacialidades *Ma.* Eles vão desde uma simples montagem de plano de não-ação intermediado por outros de ação, até aquelas organizações mais complexas como composição de planos reiterativos localizados em seqüências distintas dentro da obra.

Inicialmente, é importante introduzir algumas características dos filmes que se relacionam com o nosso tema. Ozu Yasujiro é um dos cineastas japoneses mais conhecidos no Ocidente, talvez o mais japonês de todos, porque salienta as formas simples e concisas e prima pela escolha dos temas corriqueiros do cotidiano mostrados por cenas banais de uma família japonesa. O que emerge em primeiro plano no seu filme não é a narrativa, mas as relações humanas estabelecidas dentro de um contexto apresentado.

Uma das técnicas mais utilizadas pelo diretor e comentadas pelos críticos é o estilo inimitável de padronização em câmera baixa, na maioria das vezes fixa e frontal, com poucas fusões, a favor do corte, e a concisão da sua imagem. A câmera baixa foi introduzida para que "os personagens agissem num estilo próximo a um ritual, atuando não apenas naturalmente ou com emoção, mas com uma espécie de sentimento religioso" (SATO, 1978 apud NAGIB, 1990: 69) ou, ainda, essa prática "faz com que o que é visto na tela nunca pareça real, mas sempre, artificial" (*Yoshida Kiju ga Kataru Ozu Yasujiro no Eiga Sekai,* 1993). O ator torna-se, assim, objeto de um ritual e distancia-se da figura do personagem, de onde surge o artificialismo.

A outra característica apontada pelo crítico de cinema japonês, Sato Tadao (1978 apud NAGIB, 1990: 78), é a consciência constante dos personagens de estarem sendo vistos por terceiros. Os atores não acostumados à direção de Ozu, mesmo os mais veteranos, enfrentam certa tensão, porque a estratégia do diretor é começar a filmagem no momento em que todos perdem a sua naturalidade. Outra prática que Ozu utiliza, desconstruindo a regra convencional, é *faux raccords* de olhar. Ele cria um efeito de hiato que enfatiza a natureza disjuntiva da mudança de plano e desafia o princípio da continuidade e da inclusão do espectador na diegese.

A nosso ver, todas essas características como a qualidade ritualística, a descontinuidade, a concisão e a artificialidade obtidas por meio da contenção de emoção dos atores, das técnicas de *faux raccords* de olhar e da câmera baixa têm uma correlação com a espacialidade *Ma*, pelo hiato gerado entre a realidade e a obra. Ozu produz planos esteticamente calculados e testados, como se constituísse uma tela-jardim-zen a ser contemplada e cria um intervalo entre a diegese e o público, o que motiva a não-identificação deste com o filme. Assim, a obra é colocada como elemento de alteridade e mantém uma distância e uma tensão com o espectador, como se houvesse sempre uma espacialidade *Ma* gerando o olhar de um terceiro a acompanhar toda a obra.

O diretor, além dessas singularidades, produz um enquadramento intervalar silencioso e de pausas, por meio da câmera que pousa por um determinado tempo sobre objetos e paisagens. A concisão, a contenção e a artificialidade vêem-se de

certo modo representadas pela substituição dos sujeitos de ação pelos objetos de não-ação. Lúcia Nagib, pesquisadora de filmes de Ozu, registra que "o seu afã de mostrar a vida tal como é, despida de interpretações ou julgamentos por parte do autor, acaba resultando numa hipertrofia do objeto, seja ele um personagem, um acessório ou outros componentes do cenário" (NAGIB, 1990: 9).

A hipertrofia do objeto se explica de um lado, pela não utilização deste para obter uma verossimilhança do personagem ou revelar algo sobre ele, ou seja, o objeto não participa da diegese. De outro, pelo fato de não acontecer com ele o mesmo que com os outros objetos que geralmente se encontram na obra fílmica, que são utilizados apenas para contextualizar ou para serem notados o menos possível. Ozu enquadra uma chaleira ou um vaso e faz uma parada contemplativa por alguns segundos, geralmente não menos que cinco segundos e não mais que 30.

Essa espacialidade intervalar própria do diretor foi analisada por especialistas, sendo denominada de "*pillow-shots"* (planos-travesseiro) por Noël Burch pela analogia a *pillow-word* ou *makura kotoba*[64] (palavra-travesseiro) da poesia clássica japonesa; de "*kâten shotto"* (planos cortina) pelo crítico japonês Nanbu Keinosuke, pela comparação à pausa que se faz com a cortina no teatro ocidental (BURCH, 1979 apud NAGIB, 1990: 35); de "natureza-morta" pelo especialista em cinema japonês Donald Richie (apud DELEUZE, 2005: 26); ou de "espaços intermediários" por Kristin Thompson e David Bordwell (THOMPSON; BORDWELL, 1976 apud NAGIB, 1990: 132).

Nenhuma dessas definições levantadas pelos críticos parecem adequadas para serem utilizadas como espacialidade *Ma*, mas sim correlacionadas. "Espaços intermediários" ou "*kâten shotto"* parecem ser os que melhor aproximam da espacialidade *Ma* no que se refere à montagem dos filmes de Ozu, já que expressam um entre-espaço de dois planos de ação. No entanto, por ser a espacialidade *Ma* um espaço disponível prenhe de possibilidades, não se deve fazer uma ingênua correspondência. O "*makura kotoba"* ou "*pillow-shots"*, assim denominado porque

64 "*Makura kotoba* é uma técnica que visa à estética e é utilizada principalmente nos poemas japoneses". "Apresenta-se como um termo composto de cinco sílabas em média, que precede um outro termo, geralmente um substantivo, com o qual mantém uma relação fixa e constante em qualquer contexto" (WAKISAKA, 1992: 124 e 126).

situado no início do verso, é uma espécie de palavra-travesseiro, predeterminada de acordo com a semântica desejada, sobre a qual as outras descansam, não tendo, portanto, a conotação de um entre-espaço.

Mas o que nos interessa da fortuna crítica para o nosso estudo são as particularidades do efeito causado por esses planos criados por Ozu: suspende o fluxo diegético produzindo uma variedade de relações complexas e essa ausência humana da tela tem um efeito de descentramento, conforme Burch (BURCH, 1979 apud NAGIB, 1990), ou ainda, a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual (DELEUZE, 2005), o que torna possível obter aproximações com o *Ma* e dar continuidade aos nossos estudos no cinema. Quando há essa suspensão do fluxo narrativo, necessariamente, ocorre a do espaço-tempo, com a introdução de um outro elemento distinto, provocando descontinuidades. Nesse hiato produzido, os objetos são oferecidos como centro de atenção, acompanhados de um conseqüente descentramento do sujeito, como será observado nas próximas páginas, por exemplo, por meio da famosa "seqüência do vaso" no filme *Pai e Filha*.

Outro ponto a ser ressaltado é a tensão entre o espaço da tela e o espaço extracampo criada, no caso, pelo prolongamento temporal desses planos de não-ação. O conflito entre as cenas de ação e não-ação intensifica-se quanto maior for o tempo destinado a esse último plano e reforça o prolongamento da "imagem puramente visual", segundo Deleuze (2005: 279). Quanto mais conciso e mais longo for esse plano, maior é a tensão entre o espaço representado e o imaginado na mente dos espectadores.

Com base nessa última constatação de Deleuze, é possível também analisar a construção dos planos de não-ação como montagem de conflito em relação aos planos de ação, conforme Sierguéi Eisenstein (2002: 50), para quem "a arte é sempre conflito" e a montagem, uma colisão, sendo que desta "colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito" (Ibid.,: 42). Como na abordagem anterior, é na tensão entre a concisão do espaço da tela e o espaço extracampo, que algo de novo é produzido na montagem relacional conflitiva, entre os planos intervalares e a ação dos protagonistas.

Ao analisar os longos planos intermediários ou seqüência destes, compostos por objetos criados por Ozu, verifica-se uma dominância de certos índices: alguns que expressam, sobretudo, os lugares, outros que indicam, predominantemente, os sentimentos e ainda aqueles que são, principalmente, indicativos do tempo. Esses elementos são redutíveis, podendo mesclar-se e formar relações complexas dentro de uma mesma tomada.

Os planos indicativos de lugares referem-se àqueles que tratam de contextualizações de um certo espaço, que podem ter, por exemplo, alguns planos seqüenciais que partem de um plano geral para, gradativamente, terminar num plano de detalhe (um plano geral de prédios; um plano de conjunto do prédio; plano de conjunto de algumas janelas do mesmo prédio; *close* de uma janela; para depois apresentar um plano próximo do personagem que trabalha num determinado escritório, cuja janela e prédio foram apresentados anteriormente).

No decorrer do filme, um desses elementos que compõem a seqüência pode ser reutilizado como índice do lugar em questão, podendo repetir-se durante o filme. Tais "planos de lugar", geralmente, introduzem um certo local, o que justificaria o termo *pillow-shots,* mas em alguns casos, podem ser colocados posteriormente à narratia, podendo até funcionar como *anti-pillow-shots*.

No entanto, é no conflito entre planos e seqüências indicativas de sentimentos e tempo que a espacialidade *Ma* se manifesta com maior intensidade, quando os planos de não-ação, constituídos de objetos, apresentam-se como suspensão de um sentimento ou do tempo que não se mostram na tela, mas dos quais se apresentam vestígios. Esses índices residuais revelam-se sob a forma de ausência, ambigüidade ou metáfora, como resultado da organização construtiva da montagem fílmica, e serão analisados a seguir.

4.1.2 Análise da espacialidade **Ma** *nos filmes de Ozu*

4.1.2.1 Ausência e ambigüidade

Dois filmes de Ozu serão analisados nesta pesquisa. Um deles é *Banshun*

(Pai e Filha) (108 min., P&B.) de 1949, filme que tem como cenário a antiga capital japonesa, a cidade de Kamakura. A obra mostra a vida de um professor universitário (Ryu Chishu) que deseja casar a sua filha Noriko (Hara Setsuko) que já ultrapassara a idade geralmente considerada propícia para o casamento. O outro é *Tokyo Monogatari (Era uma vez em Tokyo)*, de 1953, (135 min., P&B.), considerado um dos melhores, senão o melhor da sua filmografia, que narra o drama familiar de um casal de velhos (Ryu Chishu e Higashiyama Chieko) que deixa a sua cidade, Onomichi, e viaja a Tóquio para encontrar os seus filhos.

Inicialmente, foram selecionados dois exemplos de espacialidades *Ma,* considerados mais simples, para começar a nossa análise, um de *Tokyo Monogatari* e outro de *Banshun.*

ESPACIALIDADE *MA* 1: A porta-janela do salão de beleza do filme *Tokyo Monogatari* (aproximadamente aos 00:31:15).

O exemplo mais simples é formado por um plano de não-ação fixo e frontal constituído de objetos, com suposta ausência do ser humano, que intermedeia outras duas de ações, no filme *Tokyo Monogatari*. A espacialidade *Ma* encontra-se organizada nesse plano, por meio da presença do objeto porta-janela. *(Fig. 59)*

Plano 1

Plano de conjunto parcial de um salão de beleza sem figuras humanas, cuja porta do fundo funciona como um visor parcial do mundo externo: uma mulher com saia e uma bicicleta.

Plano 2

A seguir, a câmera enquadra o mundo real: pessoas trabalhando no mesmo lugar.

De repente, um homem abre a porta e acontece a conexão interior/exterior, destruindo a espacialidade ambígua.

Fig. 59 Seqüência da cena da porta-janela do salão de beleza

O plano do salão vazio, à primeira vista, composto apenas por objetos revela através da porta-janela a presença de movimento de pessoas. O jogo de pernas e rodas de bicicleta que aparecem parcialmente na pequena faixa transparente da porta, juntamente com as cabeças vistas pelas frestas da janela do lado direito somam-se às sombras que se projetam sobre a porta-janela, criando um estranho universo de ambigüidade.

Logo depois, no plano seguinte, quando a câmera se afasta para enquadrar as pessoas que nele trabalham, como se passasse a retratar o mundo real, o genro do casal entra por essa porta. Quebra-se, dessa maneira, toda a magia criada na cena anterior, destruindo a tela fronteiriça entre os dois mundos e, conseqüentemente, a espacialidade *Ma* existente.

O caso analisado evidencia a construção da espacialidade *Ma* por intermédio de um objeto do plano, a porta-janela, que se transforma em uma tela fronteiriça entre o mundo interno e o externo, compondo uma espacialidade caracterizada por dubiedade em relação ao interior/exterior e à presença/ausência.

ESPACIALIDADE *MA* 2*:* O quarto sem a noiva do filme *Banshun* (aproximadamente à 01:42:13).

Plano (6s) de detalhe do espelho e do banco em que, há pouco, Noriko, vestida de noiva, se encontrava: signo de ausência.

Plano geral (7s) do quarto com os raios do sol incidindo sobre o banco vazio. Evidência da inexistência da figura humana e maior vista externa pela janela.

Fig. 60 Seqüência da cena do quarto sem a noiva

O segundo fragmento é composto de dois planos fixos frontais *(Fig. 60)*, ambos representativos de ausência, ambigüidade além de metáforas do sentimento do pai pouco antes da cerimônia do casamento da sua filha, Noriko. O primeiro é plano de detalhe do quarto vazio, após a saída do pai, de Noriko e de sua tia. Há uma porta-janela no fundo da cena, na qual a parte de cima é constituída de quadriculados de papel arroz e uma forma similar apresenta-se refletida no espelho, a do papel da porta *shoji*, não mostrada nessa

imagem. É um plano marcado pela dubiedade, onde existe, à primeira vista, uma dificuldade de identificação da imagem real da casa e do seu reflexo. Em seguida, há um enquadramento do mesmo ambiente em um plano geral, em que a ambigüidade, embora menor que a primeira, permanece como uma sobreposição de vários planos num só, dificultando o reconhecimento do ambiente interno e externo ou do primeiro plano e do fundo da cena, o que é reforçado pelo jogo claro-escuro criado. O banco vazio, onde há pouco Noriko estava ali sentada, vestida de noiva, centralizada na tela e iluminada pela luz externa, evidencia ainda mais a ausência.

A ambigüidade mostra-se, nesse caso, como uma metáfora do conflito de sentimentos do pai pouco tempo antes da cerimônia de casamento da filha: entre o dever social e a solidão causada pela falta dela. Eles funcionam, a nosso ver, como uma espacialidade *Ma*, de um lado pela ausência da filha que se faz presença como "vestígio" e, por outro, pelos sentimentos conflitivos do dever e da melancolia do pai que permanecem em "suspensão". Existe, assim, uma relação de similaridades entre ausências: aquela física, expressa pela inexistência da figura humana e a outra emocional, do sentimento do pai pela não-presença da filha. Acrescentamos que, no primeiro plano, o ambiente externo se mostra de maneira tímida enquanto, no segundo, ele se apresenta maior, como se o compromisso social tivesse dominado o sentimento do pai no dia da cerimônia de casamento da filha.

4.1.2.2 Montagem seqüencial construtiva

Nas próximas análises, tentaremos reconhecer as espacialidades *Ma* por meio de exemplos mais complexos e entender o processo de organização seqüencial que rege a montagem entre o plano de ação e não-ação nos filmes de Ozu. Entendemos por montagem, conforme Ferrara (2007: no prelo), "instrumento para o conhecimento, orientado pela atenção ao modo de organizar códigos e linguagens" e como tal, ela é capaz de "apreender índices esparsos ou resíduos sem sentido aparente, mas que podem produzir correspondências ou associações que só se organizam através dela". Procuraremos, assim, analisar as formas de organizações que constroem a

espacialidade *Ma* e descobrir as relações associativas por elas geradas, a fim de que seja possível obter a cognição desse objeto de estudo.

É necessário especificar a existência da montagem construtiva nos dois casos anteriormente apresentados (Espacialidade *Ma* 1 e 2), a primeira dentro de um plano e a outra como seqüência de dois planos, no entanto, a construtibilidade torna-se mais evidente nas seqüências em que Ozu introduz, de modo reiterativo, planos de objetos (porta e relógio ou vaso) entre planos de ação.

ESPACIALIDADE *MA* 3: A porta e o relógio da casa de Aya do filme *Banshun* (aproximadamente à 01:01:14).

Uma outra cena, composta de seis planos frontais *(Fig. 61)* revela a ambigüidade e a ausência por meio de uma montagem seqüencial peculiar de Ozu, com planos reiterativos. Noriko vai à casa da amiga Aya e a espera numa sala, prestes a chorar, sentindo a perda e a ausência do pai, após o encontro com o seu suposto pretendente de casamento.

A montagem que se destaca nessa seqüência é a repetição do

Plano 1

A câmera enquadra uma sala sem figura humana: uma porta, um relógio e algumas mobílias.

Plano 2

Plano de conjunto de Noriko, de costas, olhando pela janela que se localiza na parede oposta à porta.

Noriko vira, caminha em direção à poltrona e senta.

Plano 3

Plano próximo de Noriko.

Plano 4

Um plano enquadrando a porta e o relógio.

Plano 5

Plano próximo de Noriko que está prestes a chorar: sentimentos de ausência do pai.

Plano 6

Entra a amiga pela porta e saem juntas da sala.

A câmera continua a enquadrar a mesma sala vazia, similar ao plano 1 da seqüência.

Fig. 61 Seqüência da cena da porta e do relógio da casa de Aya

plano da porta e do relógio, sem a presença humana, por três vezes: no início (plano 1, por aproximadamente 6s), no meio (plano 4, por aproximadamente 6s) e, no fim, (plano 6, por aproximadamente 14s). O primeiro objeto, a porta, constitui índice do espaço e o relógio, do tempo. O quarto plano intervalar, um plano de conjunto mais fechado da porta e do relógio, apresenta-se a nosso ver, não apenas para reforçar o olhar do espectador sobre os dois objetos, mas também os salienta como elementos possuidores de um olhar para com a personagem, descentralizando a figura humana na seqüência.

A ambigüidade aparece novamente nesses planos através da portas, pela dificuldade de distinguí-las, não só da parede que possui um desenho similar, mas também da janela que parece ser uma saída para a varanda. A indeterminação aumenta quando Aya abre a porta para entrar na sala e mostra uma outra, sobreposta no fundo da cena: uma porta aberta sobre outra fechada. Uma porta abre-se, mas o mundo apresenta, nesse mesmo instante, uma outra ainda a ser aberta, revelando uma continuidade de descoberta de novos espaços. É curioso notar que esse objeto aparece em todos os planos, mesmo nos 3 e 5, isto é, nos planos próximos de Noriko, com o fundo esfumaçado, quando o único elemento distinguível é a maçaneta que se situa no canto direito da tela. Tal ambigüidade do ambiente torna-se metáfora do sentimento vivenciado por Noriko, da ausência e perda do pai e da dúvida quanto ao seu próprio casamento, reforçada pela tensão gerada entre os dois elementos indicativos de entrada e saída do ambiente que se situam em paredes opostas: a porta e a janela, fazendo da sala um espaço intervalar entre eles.

Os planos iniciais e finais de objetos (plano 1 e plano 6), apesar de similares, carregam semânticas diferenciadas em razão da sua montagem: o primeiro apresenta o ambiente salientando a porta e o relógio e o último evidencia o vazio físico e psicológico. Este permanece por longo tempo, quando o relógio bate as horas, reforçando a ausência física e o prolongamento daquele estado emocional de Noriko presente há alguns segundos, como um “vestígio” temporal. Interessa-nos este último, por ser uma manifestação do *Ma* através do índice do sentimento de ausência, em suspensão, pairando no espaço vazio de figuras humanas.

Descrevemos duas seqüências que representam ausências (Espacialidade *Ma* 2 e 3), mas de maneiras distintas: a primeira, a da sala vazia sem a noiva, salienta a ausência ela mesma, denunciando a separação e a melancolia do pai ocasionadas pelo casamento da filha; a segunda evidencia e prolonga o sentimento provocado pelas últimas imagens, isto é, um tempo de presença dos vestígios emocionais nos planos de não-ação.

Nesse último caso, pode-se criar uma similaridade com o *Ma* pausal da música: o resíduo de um sentimento é retratado como numa música, quando um intervalo silencioso preserva a característica do último conjunto sonoro, o que é denominado pelos japoneses de *Ma*. Um bom exemplo dessa ocorrência é a música refinada produzida pelas batidas de tambor do teatro Nô, em que as mãos dos músicos se movimentam em perfeita coordenação com a sua respiração: eles expiram acompanhados do som Yah ou Hoh ou Ha-a-a-a-ah, e, logo em seguida, congelam a respiração. Aí o som da batida do tambor ecoa no silêncio e some gradativamente, deixando um vestígio sonoro. É justamente a apreciação desse momento residual que provoca o estado de encantamento no ouvinte: o tempo fica suspenso no ar, persistindo o eco do momento anterior a essa pausa até o seu completo desaparecimento. O *Ma* no cinema, assim como na música, ressalta a questão da fronteira e do filtro por meio da criação de uma espacialidade intervalar adaptativa e de passagem de um elemento a outro, em forma de vestígio. A fronteira, neste caso, não é delimitador de espaços, mas se apresenta como uma zona de contato que delineia um trânsito gradual entre dois ambientes.

É importante lembrar que a ausência é também representada de outras maneiras na obra, como pelo ocultamento de ações, compondo, assim, as narrativas subentendidas ou inconclusas: as cenas do casamento ou da figura do noivo nunca são mostradas, apenas o que antecede a cerimônia, ou seja, a despedida do pai e da filha. Um outro exemplo de planos reveladores de ausências é o filme *Tokyo Monogatari,* no qual as paisagens urbanas de Tokyo não são exibidas na tela, compondo uma geografia de ausências. Aquilo que é invisível aos olhos se revela na sua livre interpretação, despertando, em nossa mente, uma força imaginativa que se manifesta de modo mais vívido e aberto ao infinito. Ou seja, quanto mais ausentes de

visualidade, maior é a visibilidade aguçada.

ESPACIALIDADE *MA* 4: O vaso da hospedaria do filme *Banshun* (aproximadamente à 01:28:02).

O fragmento escolhido é uma seqüência composta de 12 planos fixos frontais *(Fig. 62).* Noriko e o pai passam uma noite numa hospedaria de Kyoto, numa viagem de despedida, antes do casamento da filha.

Na cena de conversa entre os dois, a câmera intercala planos próximos da filha e do pai deitados até o momento em que ele dorme. No plano 8, reina o silêncio. A seguir, intercala-se o plano próximo da filha (aproximadamente 10s) e do vaso centralizado na tela (aproximadamente 6s), com *shoji,* porta de papel opaco no fundo da cena, por onde se vê a sombra das folhas que balançam, com o ronco do pai *in off.* Novamente, a câmera volta para a filha (aproximadamente 10s) em um plano próximo, prestes a chorar e termina com a reiteração de plano do vaso (aproximadamente 10s).

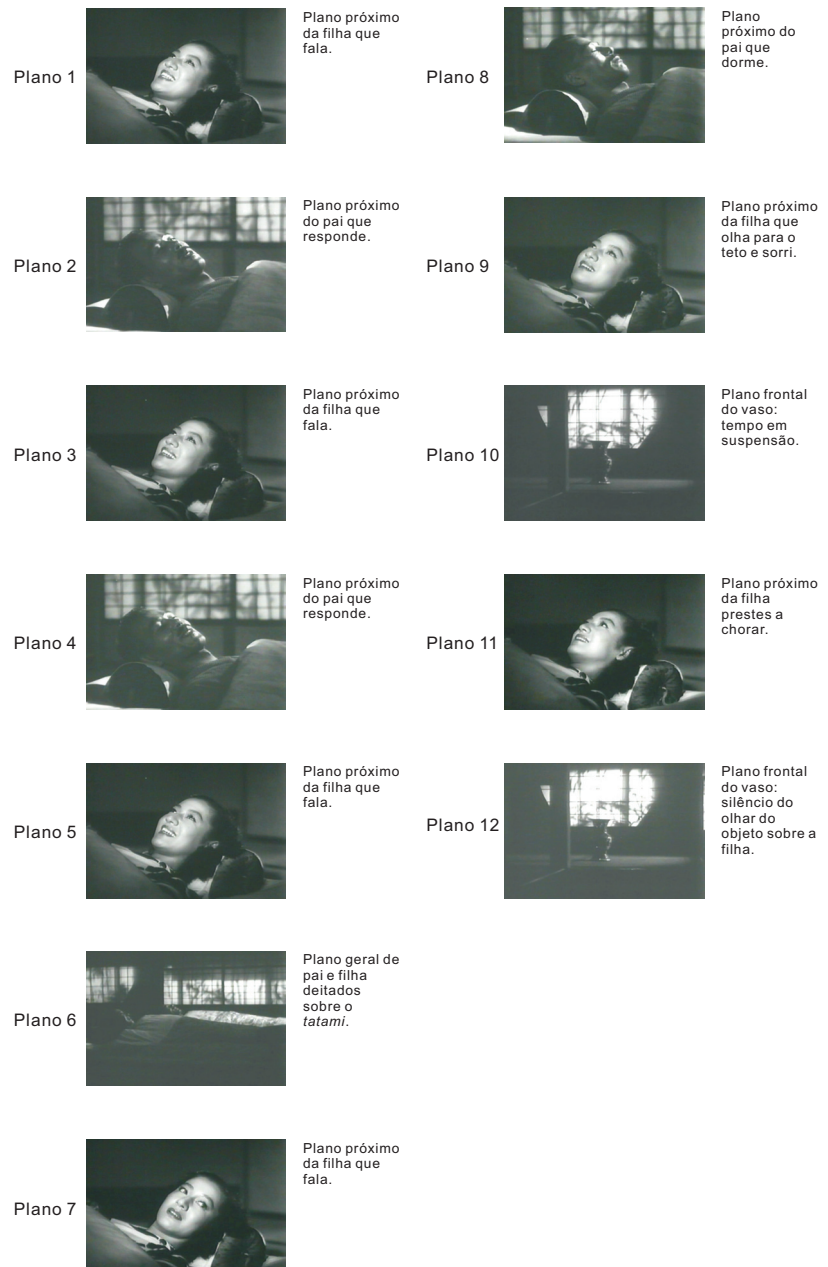



Fig. 62 Seqüência da cena do vaso da hospedaria

Essa seqüência é inicialmente composta por um recurso cinematográfico denominado de campo/contra-campo que pode ser constatado do plano 1 ao plano 8, intermediado por um plano de contextualização (plano 6). De acordo com o especialista em cinema Ismail Xavier (2005: 35) esse procedimento aplica-se na filmagem de diálogos, pois fornece uma imagem da cena pela alternância de pontos de vista diametralmente opostos, sendo seu objetivo lançar o espectador para dentro do espaço do diálogo.

A partir do plano 9, a montagem mostra uma ambigüidade na sua construção: o recurso campo/contra-campo mantém-se como estrutura por meio dos planos intercalados de Noriko e do vaso, no entanto, estes últimos não constituem uma resposta, peculiar a tal procedimento. Há uma ruptura no diálogo e os planos do vaso aparecem como algo terceiro a criar suspensão de tempo, gerando uma espacialidade distinta.

Se do plano 1 ao 8 existia uma montagem de ação e reação, do 9 ao 12 há a desconstrução dessa polaridade, apesar da aparente estrutura dualística, como se o diretor quisesse "parecer construir sem construir". Tal perturbação é realizada pela introdução de um elemento terceiro (vaso) que descentraliza as ações humanas, no entanto, observamos que esses planos mostram-se simultaneamente uma espacialidade contínua identificada pelo elemento sonoro: ronco *in off* do pai, do plano 9 ao 12. O vaso, introduzido para criar a ambigüidade da construção dual, mas não-dual, torna-se possuidor do olhar do mundo, que observa a protagonista, similar àquela porta e relógio da seqüência anterior.

Esses planos do vaso são, conforme Deleuze, indicativos da passagem do tempo entre o sorriso e o choro. Transforma-se numa mediação de dois estados emocionais contraditórios da filha, o que vem à tona, quando, no dia seguinte, ela confessa que não quer se casar, mas continuar com o pai, e afirma não existir maior felicidade para ela que viver ao seu lado. Deleuze chama essa tomada do vaso de "imagem pura e direta do tempo", no entanto, a nosso ver, ao se configurar como espacialidade *Ma*, as cenas dos vasos indicam uma dimensão atemporal. Os planos do sorriso e do choro constituem temporalidades do estado emocional de Noriko, e o

plano do vaso mais parece criar um plano descontínuo de suspensão (vazio intervalar) que do tempo ele próprio, motivo pelo qual o vaso reaparece também depois do choro.

Os próximos dois fragmentos seqüenciais escolhidos desvendam a espacialidade *Ma* através da reiteração de um ou mais planos não na mesma seqüência, como foi observado nos casos anteriores (Espacialidades *Ma* 3 e 4), mas em seqüências e tempos distintos da obra fílmica.

ESPACIALIDADE *MA* 5: O corredor da hospedaria do filme *Tokyo Monogatari* – espacialidade *Ma* intervalar e reiterativa (aproximadamente aos 00:48:03) e (aproximadamente aos 00:55:50).

Um outro trecho selecionado para a nossa análise é um fragmento que se localiza na montagem de duas seqüências, parcialmente reiterativas, em que um dos planos que as compõem foi identificado como elemento intervalar, isto é, uma espacialidade *Ma (Fig. 63)*. A primeira seqüência é indicativa da mudança de Tokyo a Atami, uma cidade balneária e, a segunda, o inverso, isto é,

2ª seqüência

Plano 1
Plano geral de uma mureta onde as pessoas, de costas, olham para o mar (exterior pelo exterior).

Plano 2
Plano geral de uma vista do mar da janela de uma hospedaria (exterior pelo interior).

Plano 1
Plano geral da mureta com o casal andando sobre ela (exterior pelo exterior).

Plano 3
Plano geral de um corredor da hospedaria - perspectiva de ponto de fuga (passagem entre interno/externo, simultaneidade da presença interno/externo).

Plano 2
Plano geral de um corredor da hospedaria - perspectiva de ponto de fuga (passagem entre interno/externo, simultaneidade da presença interno/externo).

Plano 4
Plano geral de um quarto de hospedaria - perspectiva japonesa (interior pelo exterior).

Plano 3
Plano geral de uma vista do mar da janela da hospedaria (exterior pelo interior).

Plano 5
Plano de conjunto do quarto da hospedaria (interior pelo interior).

Fig. 63 Seqüência da cena do corredor da hospedaria

de Atami a Tokyo, finalizando a estada do casal na ciade balneária. Uma mesma trilha sonora acompanha ambos os casos.

Tem-se a primeira seqüência constituída por quatro cenas e cinco planos fixos frontais nos quais os quatro primeiros planos são constituídos dominantemente de paisagens e objetos. Na análise realizada nessa seqüência tem-se a seguinte composição:

MAR Visto pelo lado externo	MAR Visto pelo corredor da hospedaria (Interno)	CORREDOR COM LUZ DO SOL Interno com externo	SALA Vista pelo corredor da hospedaria (Externo)	SALA Vista pelo lado interno
EXTERIOR PELO EXTERIOR OBJETO A	EXTERIOR PELO INTERIOR OBJETO A VISTO POR B	INTERNO EM CONJUNÇÃO COM EXTERNO OBJETO B	INTERIOR PELO EXTERIOR OBJETO C VISTO POR B	INTERIOR PELO INTERIOR OBJETO C

Nessa montagem, o corredor, lugar de passagem e circulação (plano 3), funciona como um elemento de transição entre os planos do exterior e do interior, conectando os dois ambientes através de uma imagem que apresenta um hibridismo pela incidência exagerada dos raios solares, apesar de o espaço ser interno. O corredor é sugerido como uma espacialidade intervalar através da qual se avista o externo (mar) e o interno (quarto da hospedaria) e passa a funcionar como um entre-lugar tanto na passagem do público para o privado como também para o ambiente mais privado nessa montagem. O plano em questão apresenta-se, portanto, como *Ma*, uma espacialidade intervalar a partir de onde se lança o olhar para outros ambientes.

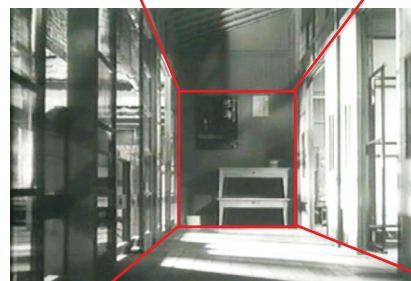



Fig. 64 Plano 3 da primeira seqüência da cena do corredor da hospedaria

Contrastando com a perspectiva do plano 3 de ponto de fuga *(Fig. 64),* existe, no plano 4 *(Fig. 65),* uma perspectiva própria das xilogravuras japonesas, aquela da sobreposição de planos em um único plano, formada pelas portas de correr e acentuada pela iluminação maior no fundo da cena em relação ao primeiro plano.

Fig. 65 Plano 4 da primeira seqüência da cena do corredor da hospedaria

A segunda seqüência é composta pela repetição de alguns planos existentes na primeira. Ela está situada no final da narrativa de Atami, funcionando como “anti-pillow-shot”, e é constituída de um plano de ação e dois de não-ação. A montagem faz-se desta vez, mais simples: 1) mar (externo); 2) passagem (interno); 3) mar (externo) visto do interno. Mesmo nessa seqüência, talvez de forma não tão evidente e rica quanto a primeira, confirma-se novamente o uso intervalar da cena do corredor como passagem entre o externo visto pelo externo, e o externo visto pelo interno. Interessante notar que a diagonal apresentada no primeiro plano de ação é inversa ao primeiro plano da primeira seqüência, ressaltando a polaridade da chegada e do retorno.

O plano do corredor, revela-se como espacialidade *Ma,* tanto no eixo diacrônico, como também no eixo sincrônico. A função intervalar se efetiva duplamente, tanto entre os planos de cada seqüência como também no nível da reiteração das duas seqüências no eixo temporal. *(Fig. 66)*

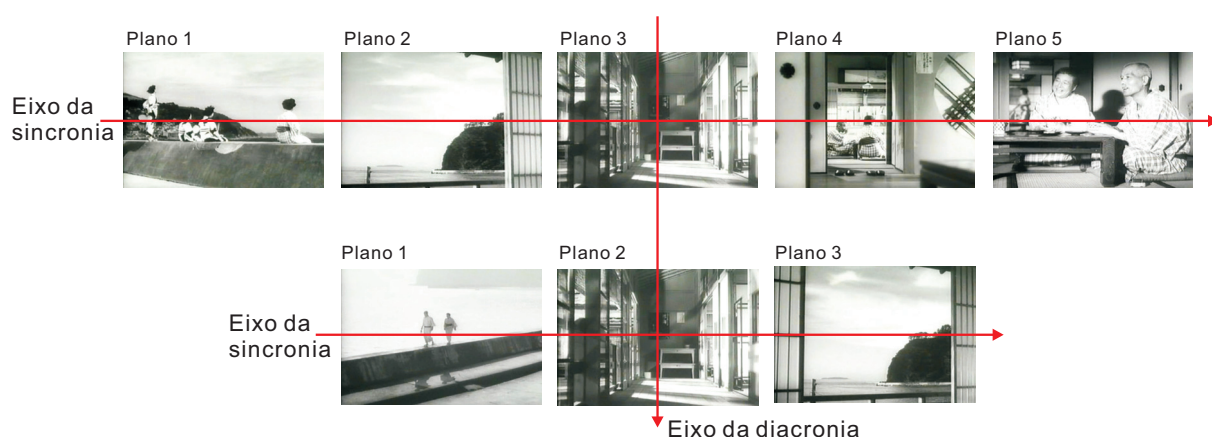



Fig. 66 Esquema da seqüência da cena do corredor

ESPACIALIDADE *MA* 6: A estação fluvial do filme *Tokyo Monogatari* – espacialidade *Ma* inicial (aproximadamente aos 00:02:31) e (aproximadamente à 01:47:51).

Este último caso estudado é o mais complexo e compõe-se de duas seqüências, uma no início do filme e outra que indicializa o prenúncio da morte da mãe *(Fig. 67)*

A primeira está localizada no início do filme *Tokyo Monogatari* e compõe-se de quatro planos fixos. É uma contextualização da cidade de Onomichi, onde mora o casal de velhos, constituindo *pillow-shots,* ou seja, planos indicativos de lugar.

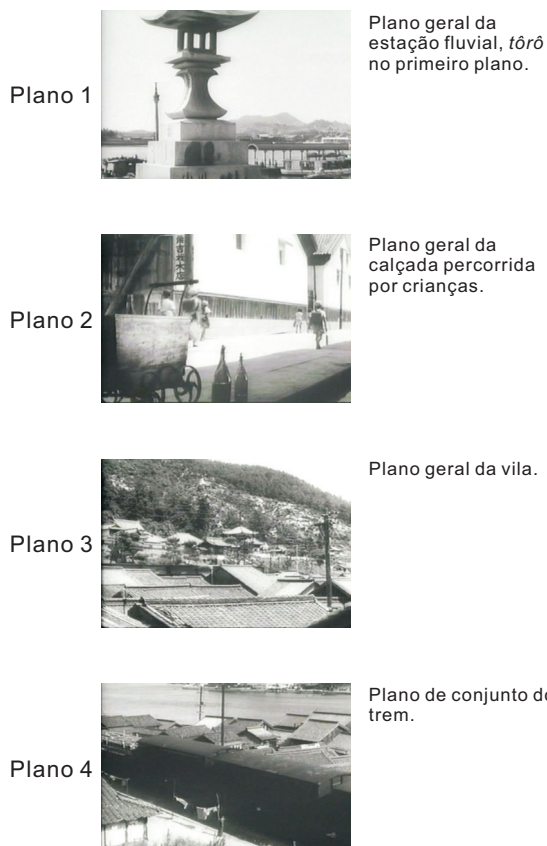
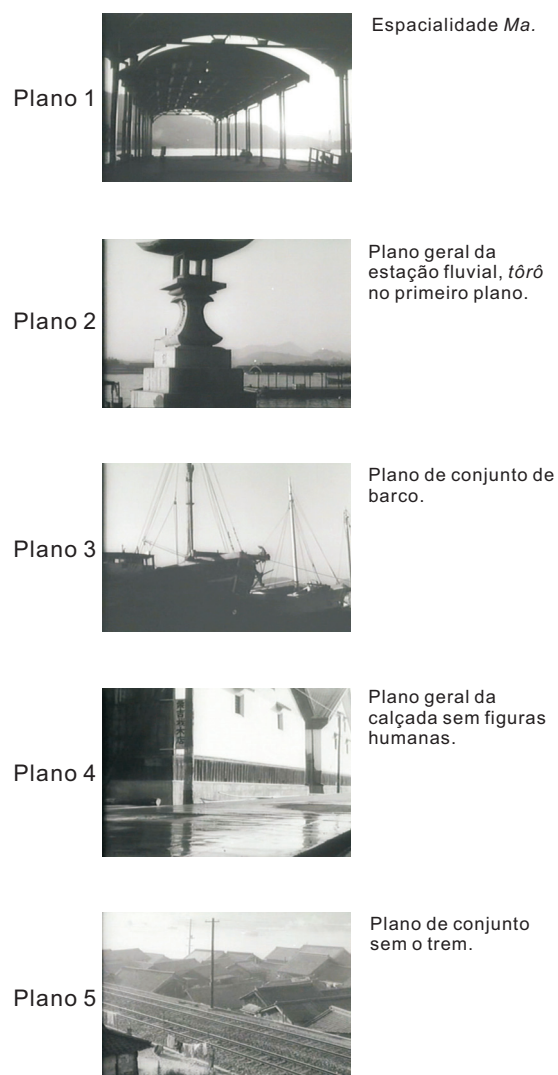



Fig. 67 Seqüência da cena da estação fluvial

A segunda seqüência é constituída parcialmente por uma reiteração de algumas das cenas anteriores, com algumas modificações. Localiza-se no trecho intermediário entre a cena em que o filho médico prenuncia a morte da mãe e aquela em que de fato ocorre o falecimento.

São repetições de planos que não são simples mimeses, mas apresentam pequenas defasagens, denunciando uma outra temporalidade e um conflito de luz entre as duas seqüências. Na repetição do plano 1 da primeira seqüência, há diferenças, e até mesmo oposições, entre a apresentação inicial desse plano e a sua reiteração. As embarcações movimentam-se em sentido oposto e o tempo é outro: enquanto no primeiro é dia, na reaparição é amanhecer.

As repetições dos planos 2 e 4 da primeira seqüência são revelados como signos

de ausência: o plano 2 da primeira seqüência é formado por pessoas e objetos que compõem uma calçada no momento de freqüência de pedestres, e na sua repetição, isto é, no plano 4 da segunda seqüência, não há ninguém na rua, indicando um horário bem cedo de manhã; o plano 5 da segunda seqüênciia, reiteração do plano 4 da primeira, apresenta a falta do trem. No caso dessas cenas, o que era contextualização de Onomichi no início do filme torna-se planos referenciais carregados de semântica: a ausência a ser provocada pela morte da mãe e da mulher, além de indicar a passagem do tempo.

Fig. 68 Esquema das seqüências da cena da estação fluvial

Acredita-se que o comentário do cineasta Yoshida Kiju no seu livro sobre Ozu (2003: 46) seja pertinente, quando afirma que as reiterações não são meras repetições e que “o ser humano seria incapaz de repetir com perfeição” as mesmas coisas, e “quem nos vê vai sempre perceber alguma defasagem entre uma repetição e outra, identificando a diferença”, quer seja ela factual ou interpretativa. Essas defasagens podem, em última instância, produzir inversão de significados. Uma cena de *Tokyo Monogatari* ilustra bem tal desvio, quando o marido balbucia para a sua mulher doente deitada na cama: “Vai sarar, sim ... vai sarar... vai sarar... vai sarar mesmo.” Sabe-se pela defasagem criada nas relações reiterativas, que a morte é inevitável. Assim, entendemos que as repetições nunca são mimeses exatas, mas novas implementações que envolvem necessariamente deslocamentos. Enfim, o *Ma* corresponde justamente a saber criar esses deslocamentos a que apenas poucos estão habilitados, o que lhes confere o teor artístico.

Analisadas as seqüências nas traduções gráficas *(Fig. 68)*, observamos que a

primeira possui uma estabilidade pela ordenação intercalada de quadros compostos de linhas horizontais e diagonais, enquanto a segunda se faz conflitiva através das linhas dominantes de cada cena: horizontal e vertical no plano 2, vertical no plano 3, diagonal do canto inferior esquerdo para o superior direito no plano 4 e diagonal inversa do canto inferior direito para o superior esquerdo no último plano, representando o estado de inquietude daquela situação, apesar da quietude apresentada nas imagens. É na relação dos planos que essa característica de perturbação se manifesta com toda a força, por meio dessa combinação conflitiva de direções gráficas que estabelece, de acordo com Eisenstein (1990: 43), a dinâmica da montagem.

O plano pivô que interliga e reforça o paralelismo das duas seqüências é aquele inicial da segunda seqüência *(Fig.69),* que foi detectado como uma espacialidade *Ma*. A câmera enquadra uma estação fluvial vazia, evidenciada por uma cobertura em perspectiva, mostrando-se como um túnel, metáfora do tempo transcorrido entre a seqüência inicial do filme e a suposta morte da mãe e, no fundo desse túnel, vê-se o nascer do sol. O plano constitui uma "suspensão" do tempo entre a primeira e segunda seqüência, prenunciando o vazio que toda a seqüência reiterativa irá introduzir. A semântica surge apenas para aqueles que tiverem a sagacidade perceptiva de estabelecer a associação necessária entre as duas seqüências.

Fig. 69 Plano 1 da segunda seqüência da cena da estação fluvial

As espacialidades em Ozu são criadas de tal maneira que, em vez de iluminar a narrativa que se concentra nas falas dos personagens, os objetos ganham força e quantidade e constituem planos de paisagens e de objetos que constituem imagens destituídas de ação. Esses planos, tanto aqueles indicativos de lugar, de sentimento ou de tempo, apresentam-se como enquadramento intervalar e pausal dos planos de ações, geram uma suspensão da diegese e ofertam uma espacialidade que permite produzir o entrecruzamento entre múltiplas variantes. Conforme foi visto na análise, aquelas espacialidades, índices de sentimento e tempo, são as que mais intensamente se manifestam como *Ma*. A organização delas faz-se presente na obra do Ozu por

uma reiteração topográfica que pode denunciar a ausência, ou por uma montagem que destaca a ambigüidade, a ausência e a metáfora de sentimentos por meio das suas aparições como vestígio.

Tais espacialidades, a princípio, não tão significativas, desagregam a continuidade causal rompendo a lógica determinista e criam possibilidades de estabelecer relações entre planos, seqüências e narrativas, o que é realizado na sua montagem construtiva.

A introdução da espacialidade *Ma* como mediação cria uma estrutura para se pensar sobre e a partir dela e sugere uma edificação de significados para o espectador. Quanto mais baixo for o nível de descrição e informação da mensagem, mais entrópica ela é, provocando um maior esforço interpretativo do leitor e é justamente essa forma de comunicação que apresenta maior proximidade com o *Ma*.

4.2 Espacialidade *Ma* nos filmes de Kitano Takeshi

Se os planos desprovidos de ação foram dominantemente destacados nas obras de Ozu como espacialidade *Ma*, nos filmes do diretor japonês Kitano Takeshi, é possível considerar a valorização de um lento “trajeto” ou “passagem”, composto por longos planos intermediários dos protagonistas em movimento para algum lugar, não apenas no nível da montagem construtiva como também no da narrativa. Alguns dos seus filmes apresentam-se como uma grande caminhada, do início ao fim, imprimindo um ritmo e uma musicalidade nas obras. Pode-se localizar tais peculiaridades nos trajetos das seguintes longas-metragens: *Ano Natsu Ichiban Shizuka na Umi* (O Mar mais Silencioso daquele Verão), (101min, Cor), de 1991, do protagonista Shigeru (Maki Kuroudo) com a prancha de surf debaixo do braço, ora da loja para casa no ato da compra e posteriores deslocamentos para a praia; *Hanabi*, (103min, Cor), de 1997, numa viagem à procura da felicidade que se faz simultânea com a morte do policial Nishi (Kitano Takeshi) e sua esposa; *Kikujiro no Natsu* (Verão feliz), (116min, Cor) de 1999, no caminho para o encontro da mãe; *Dolls,* (109min, Cor) de 2002, para a união do casal além-vida.

Ano Natsu Ichiban Shizuka na Umi, provavelmente a mais lírica de todas as obras de Kitano, narra a história do rapaz Shigeru, com deficiência auditiva, que aprende a surfar e participa de uma competição. No *Hanabi* (花火=fogos de artifício, composto de dois ideogramas que significam respectivamente flor e fogo) Kitano fala da ternura e da violência de um policial que perde a filha, e um companheiro, além de ter uma esposa com uma doença incurável e um amigo que perde as pernas baleado por um *yakuza* e que é abandonado pela família.

Nos dois filmes, nota-se a presença de pessoas com deficiência auditiva ou física em contato com o mar e, em ambos, o final acontece na praia e revela uma invisibilidade: Shigeru desaparece no mar quando tudo parece dar certo e, no segundo filme, a câmera faz um *travelling* da areia da praia ao mar quando se ouvem dois disparos de revólver.

Selecionamos os filmes *Kikujiro no Natsu* e *Dolls* para serem analisados nesta pesquisa, por melhor salientarem as espacialidades *Ma* como “passagem”, expressas através de longas caminhadas percorridas pelos personagens.

4.2.1 Análise da espacialidade Ma *no filme* Kikujiro no Natsu

O primeiro filme, uma espécie de *road-movie*, é uma combinação de tragédia e comédia. *Road-movie* é um gênero de filmes de estrada, no qual as ações se desenrolam durante a jornada e em que, muitas vezes, os personagens, em viagem, buscam a sua própria identidade.

No filme *Kikujiro no Natsu,* Masao (Sekiguchi Yusuke), menino de terceiro ano primário, decide sair em busca de sua mãe que nunca conhecera. Tem em sua companhia um homem de meia-idade, desagregado da sociedade, chamado Kikujiro (Kitano Takeshi). Chegando ao destino, descobrem que a mãe tem uma outra família, e começa, a partir daí, o percurso de retorno ao lar, acompanhado do desenvolvimento de uma relação afetiva entre Masao e Kikujiro.

A caminhada é mostrada sempre como algo muito longo durante toda a obra e apresenta-se como metáfora do processo de transformação. Alguns planos mostram

uma estrada ou rua em perspectiva com um único ponto de fuga, justamente para criar a ilusão da grande extensão do percurso *(Fig. 70 e 71).* Sabe-se pela estrada que se vê refletida nas lentes dos óculos do plano próximo de Kikujiro *(Fig. 72)* (aproximadamente aos 00:57:04) que existe sempre uma percepção voltada para o caminho durante todo o filme.

Fig. 70 Plano da cena de Kikujiro e Masao que andam na estrada

A montagem de tais caminhadas é de doze deslocamentos ao longo do filme, os quais foram considerados espacialidades *Ma.* Esses trajetos aparecem uma ou duas vezes em cada um dos segmentos da obra, geralmente acompanhados pela música tema de Hisaichi Joe[65]. As espacialidades em questão afiguram-se num tempo lento, não só porque o ato de caminhar é moroso, mas pelo fato de enquadrar o deslocamento – uma ação monótona, sem muitas transformações – , por repetidas vezes, como se criasse um tempo para o espectador efetuar a sua própria caminhada.

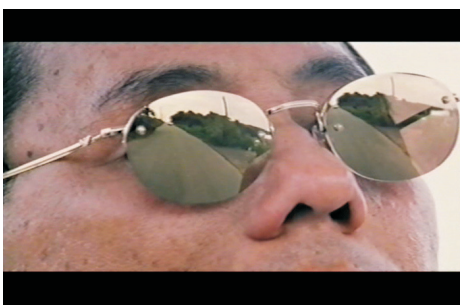



Fig. 71 Plano da cena de Kikujiro e Masao que andam na rua

Fig. 72 Plano da cena da estrada refletida nos óculos de Kikujiro

A construção adotada por Kitano para a criação da espacialidade *Ma* é distinta daquela encontrada na obra de Ozu, que se faz, sobretudo, presente como um resultado da montagem de planos de não-ação entre outros de ação.

Localizamos nesta longa caminhada fílmica, alguns marcos que são importantes por constituírem índices de passagem narrativa: são as imagens que introduzem os nove segmentos da obra.

Cada segmento é identificado por uma imagem que simula uma fotografia de

65 Hisaichi Joe é um compositor que, além de participar de outros filmes do diretor Kitano como *Dolls, Hanabi* e *Brother,* faz composições para as obras de Miyazaki Hayao, e participa de filmes de animação como *Mononoke Hime* (Princesa Mononoke), *Tonari no Totoro* (O meu amigo Totoro), *Hauru no Ugoku Shiro* (O Castelo Animado), *Sen to Chihiro no Kamigakushi* (A Viagem de Chihiro) etc..

CORRIDA 1 00:01:31 MT Masao	CAPÍTULO 1 "Amigos da vovó"	CAMINHADA 1 00:04:58 MT Masao Encontro Kikujiro	CORRIDA 2 00:13:42 MT Masao Busca da mãe	CAPÍTULO 2 "Homem assustador"	CAMINHADA 2 00:32:48 MT Kikujiro e Masao M. atrás de K.
CAPITULO 3 "O senhor é estranho"	CAPITULO 4 "Não deu certo"	INDICE DA MUDANÇA Mochila com asas	CAMINHADA 3 00:59:41 MT Kikujiro e Masao K.segura mochila	CAPÍTULO 5 "O sino do anjo"	CAMINHADA 4 01:08:47 MT Kikujiro e Masao Frustração
CAMINHADA 5 01:11:58 SIL. Kikujiro Na praia: afeto	CAPÍTULO 6 "O senhor brincou comigo"	CAMINHADA 6 01:14:59 MT Kikujiro e Masao Na praia	CAMINHADA 7 01:16:43 MT Kikujiro e Masao Na praia	CAPITULO 7 "O senhor caiu da escada"	CAMINHADA 8 01:25:22 MT Masao busca remédio: afeto
CAMINHADA 9 01:28:04 SIL. Kikujiro e Masao Folha na cabeça	CAPÍTULO 8 "O homem polvo"	CAPÍTULO 9 "Adeus"	CORRIDA 01:52:15 MT Masao		MT - Música Tema SIL. - Silêncio

um álbum de fotos (como aparece na legenda em português). No entanto, na versão original, trata-se de ilustrações de um diário (escrito em japonês, na imagem que, ao

Capa do álbum de fotos que na imagem se mostra como diário. | Folheamos e temos a primeira imagem. | "Amigos da vovó" é a cena que introduz o primeiro segmento.

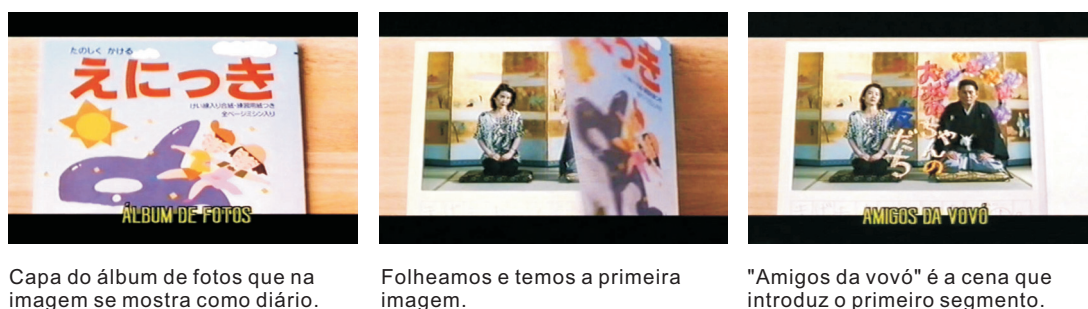



Fig. 73 Seqüência da cena da capa do álbum de fotos

ser folheada, introduz o primeiro segmento), que costuma ser lição de casa nas férias, para os alunos dos primeiros anos do ensino fundamental *(Fig. 73).* Essas cenas que simulam ser estáticas e que duram em torno de 4 a 8 segundos, sob um olhar atencioso, revelam um movimento. Elas criam espacialidades que constituem pausas na obra, como se introduzisse paradas no filme por meio de supostos planos bidimensionais fotográficos.

Os segmentos que compõem o filme são *(Fig. 74)*: 1) "Amigos da vovó" (que introduz

Fig. 74 Planos da cena de introdução de segmentos do filme

Kikujiro e sua mulher e marca o início da aventura de Masao e Kikujiro); 2) “Homem assustador” (quando Masao é abordado por um estranho); 3) “O senhor é estranho” (mostra as fraquezas de Kikujiro); 4) “Não deu certo” (tentam pegar carona, mas as estratégias falham); 5) “O sino do anjo” (frustração de Masao ao saber que a mãe tinha constituído uma outra família); 6) “O senhor brincou comigo” (cenas que mostram um maior envolvimento entre os dois, brincando juntos no parque de diversões); 7) “O senhor caiu da escada” (Kikujiro é ferido por *yakuza* e Masao busca um remédio); 8) “Homem polvo” (Kikujiro e outros tentam confortar Masao, mostrando a existência do mundo da fantasia) e 9) “Adeus” (quando acontece a despedida de Kikujiro e Masao dos amigos e depois, entre eles).

Além desses índices reveladores do desenvolvimento narrativo da aventura de Masao e Kikujiro, existem outros que se fazem espacialidades *Ma* de passagem e entrecortam a caminhada como um todo, pela construção imagética dos planos com alguns elementos específicos como túnel, portal, ponte e praia.

4.2.1.1 Túnel, portal, ponte e praia

Existem três trechos que fazem referência a um túnel, duas de modo mais concreto e uma mais sutil, criando metáforas da transformação de um momento para outro do percurso retratado no filme. No primeiro exemplo, os protagonistas, Kikujiro e Masao andam juntos *(Fig. 75)* (aproximadamente aos 00:30:12) em direção a um túnel no fundo da cena, após a primeira atitude de proteção de Kikujiro para com o menino, quando acontece a resolução de Kikujiro de efetivamente cumprir a sua função. O túnel, nesse caso, é metáfora de passagem da primeira fase da aventura, quando Kikujiro mostra não ter nenhuma intenção de desempenhar o papel a ele destinado, o de levar Masao ao encontro de sua mãe, e a segunda, quando, concretamente, caminha para tal objetivo.

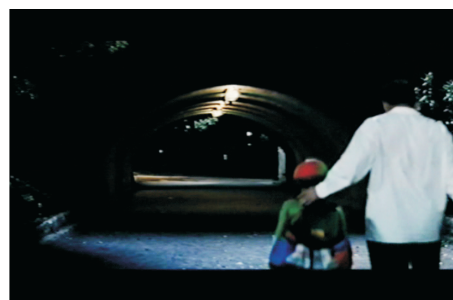



Fig. 75 Plano da cena de travessia por túnel 1

Fig. 76 Plano da cena de travessia por túnel 2

A outra importante cena demarcatória do território narrativo é um outro túnel que os dois atravessam para chegar à casa da mãe de Masao *(Fig. 76)* (aproximadamente à 01:04:19). Nesse momento, a passagem efetiva-se entre a procura e a entrada no território materno, em que a finalidade do menino seria alcançada.

O terceiro caso é aquele que apresenta a travessia de Kikujiro e Masao num carro. A ponte possui uma estrutura que a cobre, formando uma espécie de túnel *(Fig. 77)* (aproximadamente à 01:50:20). Essa composição do plano é o índice de volta do menino ao lugar da origem, isto é, ao seu cotidiano, sinalizando o fim da aventura de verão.

Fig. 77 Plano da cena de travessia sobre a ponte

Como pudemos observar nos exemplos mencionados, o túnel caracteriza-se como índice da passagem, similar àquela cobertura de embarcação fluvial de Ozu do filme *Tokyo Monogatari (Fig. 69)*, e especifica os diferentes contextos entre temporalidades distintas, o que gera espacialidades diferenciadas.

Fig. 78 Plano da cena do Portão dos Dois Guardiões

Além do túnel, existe um outro objeto, o portal, que indicializa o início e o final de um ciclo. O primeiro portal é aquele denominado Niten'mon (Portão dos Dois Guardiões) do Templo Asakusa, em Tóquio *(Fig.78)* (aproximadamente aos 00:04:32) e indica uma espacialidade de "passagem" para o início da aventura de Masao, que é o começo da sua primeira caminhada, quando tem o seu primeiro encontro com Kikujiro. O segundo portal que marca o fim do ciclo aparece no final da segunda corrida de Masao *(Fig.79)* (aproximadamente aos 00:14:54), que é o deslocamento que representa a sua decisão de sair em busca de sua mãe. Essa imagem é de um guardião que se situa no nicho do mesmo Portão dos Dois Guardiões já mencionado.

Fig. 79 Plano da cena do Guardião

A cena segue com a presença de Kikujiro, num plano posterior, apresentando-o metaforicamente como guardião de Masao. A reiteração topográfica, no início da primeira caminhada e no final da segunda corrida, apesar de as imagens serem completamente distintas (portal e guardião), marca o “lugar” inicial e final dessa fase preparatória de Masao, que constrói um espaço cíclico. Esse miniciclo pode ser considerado como uma espacialidade *Ma,* de preâmbulo, para uma outra, a da viagem propriamente dita, desta vez, com Kikujiro. Novamente, há a utilização, por Kitano, de um outro elemento tradicional indicativo de passagem, o “portão” do templo. Tal elemento tem uma correlação com as portas utilizadas por Ozu, no entanto, em vez de se apresentar como objeto de contemplação do espectador ou objeto a contemplar os personagens do filme, em Kitano, o portão funciona como índice demarcatório de passagem na sua organização.

Outro objeto a ser destacado como elemento indicador de construção da espacialidade *Ma* por Kitano é a ponte. A reiteração desse elemento faz-se presente no miniciclo mencionado anteriormente, quando Masao encontra Kikujiro e sua esposa após a caminhada inicial pela ponte, o que se repete no final, quando Kikujiro se transforma em seu guardião, após a corrida pela ponte. Outra construção reiterativa refere-se ao início e ao fim de um ciclo maior, isto é, de todo o filme.

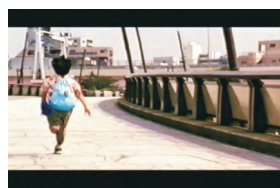
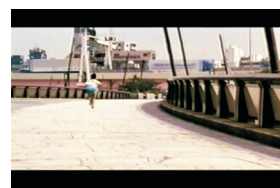
O longa-metragem começa e termina com a seqüência de corrida de Masao, com uma mochila azul-claro com asas de anjo *(Fig. 80 e 81)* (aproximadamente a

A câmera começa enquadrando Masao pela frente, como se evidenciasse o fato de "vir".

Fig. 80 Seqüência da cena da corrida inicial de Masao

00:01:44 com 52s de duração e aproximadamente à 01:52:15 com 71s de duração). Esses planos iniciais e finais são contínuos e traçam uma circularidade que determinam uma obra sem um começo e um fim estabelecidos. Faz-se, assim, referência ao tempo cíclico e não-linear, o que é reforçado pelas repetições de cenas de deslocamentos ao longo de toda a obra. O reconhecimento dessa continuidade inicial e final dá-se não

A corrida começa do lado externo.

Masao é sempre enquadrado de costas.

Revela-se a existência de uma rodovia ao fundo do plano.

A câmera fica fixa...

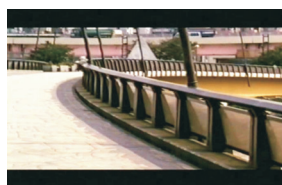
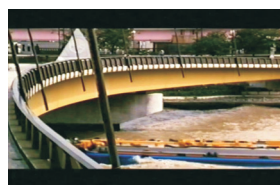
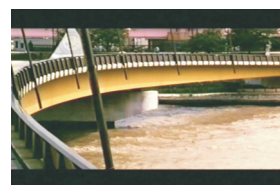
...e o menino desaparece no fundo do plano.

A câmera faz um *travelling* e começa a revelar o lado externo da ponte.

A embarcação passa por baixo da ponte

e deixa o seu vestígio nos movimentos da água.

Fig. 81 Seqüência da cena da corrida final de Masao

só pela vestimenta, mas, principalmente, pela mochila com asas da anjo e pela ponte que constitui “lugar de passagem”. A mochila é um elemento importante na obra e simboliza a afetividade, por ter sido um presente que Masao ganha de um casal, que é o primeiro a lhe dedicar um carinho e a confortá-lo nessa sua aventura.

A circularidade é evidenciada também pela seqüência inicial, na qual a câmera começa enquadrando o menino de frente, como se reforçasse o ato de “vir” ou “voltar”. É importante observar que a seqüência final da corrida faz uma composição de planos, focalizando Masao pelo dorso, como a salientar o ato de “ir”. O “vir” do início e o “ir” do final do longa-metragem no mesmo espaço topológico criam uma continuidade temporal e espacial, tornando possível interpretar toda a aventura de Masao (entre a primeira e última corrida) como uma espacialidade *Ma*, simbolizada como um “ritual de passagem”.

Nota-se uma abertura propositada de enquadramento do contexto que envolve a ponte na última seqüência da corrida, o que não acontece no início do filme, quando o menino é foco de atenção, e apenas a mureta da ponte no fundo da cena, com as paisagens desfocadas por trás, é apresentada. Na última seqüência, a câmera revela, ainda, a existência de uma rodovia que passa num nível superior à ponte, e, num plano seguinte, capta a imagem da ponte do lado externo e salienta a sua inusitada cor amarela viva. Depois, mostra uma embarcação que passa por baixo da ponte aumentando ainda mais o alcance de visão, representando a descoberta da amplidão

do mundo obtida através da experiência de aventura do verão. O último plano é do movimento das águas do rio, vestígio de trajeto do barco. Essas últimas imagens expressam que o mundo, além de ser muito maior, está em fluxo contínuo, o que se coaduna com a circularidade da obra. O enquadramento da ponte no início do filme é uma metáfora do mundo interno e privado do menino, enquanto que, no final, é a da descoberta do mundo externo pela vivência da sua aventura, de uma espacialidade *Ma*.

A ponte adquire, assim, um significado essencial na obra, presente em todas as corridas. Kitano cria uma espacialidade *Ma* fazendo uso desse objeto tradicionalmente considerado como tal, e que é também índice do "ritual de passagem" de Masao.

É oportuno lembrar que a ponte reserva, na sua semântica, essa função intervalar, de passagem para um outro universo, sendo, na concepção xintoísta, zona de intermediação entre o profano e o divino. A criação de tal espacialidade de "longa passagem", desenvolvida no tempo por meio da ação do deslocamento, configura-se uma peculiaridade de Kitano, o que não foi possível identificar na obra de Ozu.

Existe uma seqüência na praia *(Fig. 82)* (aproximadamente à 01:14:58), que é uma das mais representativas desta obra de Kitano*.* Sabe-se que a praia é fisicamente uma espacialidade *Ma*, zona intervalar disponível entre a água e a terra. Nesse sentido, essa seqüência ocupa uma espacialidade *Ma* tanto no plano referencial, quanto na sua constituição topográfica.

Há uma imagem que abre o sexto segmento constituída de uma escultura de areia de um anjo na praia. No plano seguinte, a câmera enquadra o anjo com Kikujiro e Masao no fundo da cena. Seguem outros planos que representam uma intermediação entre o momento da dúvida e da decisão de Masao que oscila entre ficar e retornar para casa, o que implica aceitar a opinião de Kikujiro de que aquela pessoa que ele vira não era realmente a sua mãe. Há dois planos próximos de Masao e depois de Kikujiro que trocam apenas olhares, sem utilização de linguagem verbal, quando há a opção do menino por acreditar no seu guardião.

Na construção desses planos próximos, existe uma intenção do diretor de localizar os dois protagonistas no lado esquerdo do quadro: uma representação da

sincronia obtida pelos personagens naquele momento. Essa montagem é tecnicamente realizada pelo posicionamento da câmera em direção oposta (180º) para enquadrar Masao num plano e Kikujiro no outro, ambos situados do lado esquerdo da tela, o que

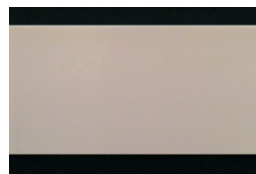
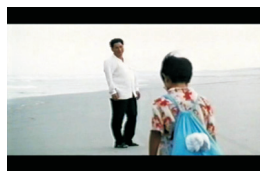



Fig. 82 Seqüência da cena de praia

mostra também a bipolaridade entre os dois, apesar da sincronia alcançada.

Seguem cenas de caminhada dos dois protagonistas na praia, quando a câmera, num *travelling* vertical, alcança o céu para encontrar o anjo da sorte, havendo uma inserção de um mundo fantasioso, por meio da conjunção entre a representação real e a imaginária, quando começa uma segunda fase da jornada: o retorno. Há uma evidente espacialidade *Ma* nessa passagem, quando a câmera, ao fazer o *travelling*, passa por uma tela quase branca, uma zona vazia, intervalar, entre a Terra e o céu, onde aparece o anjo. Então, ele faz o trajeto inverso, desce do céu para a Terra quando passa por uma outra espacialidade *Ma*, um túnel de concreto, onde encontra Masao e penetra no seu coração. Pudemos observar nessa seqüência, duas espacialidades *Ma*: uma que mostra a verticalidade entre a praia e o céu e outra que descerra a sua horizontalidade, por meio da travessia do anjo pelo túnel.

Após essa seqüência, considerada uma intermediação entre a procura e a concretização do retorno, seguem-se imagens que mostram universos lúdicos e fantásticos, numa maior demonstração de entrelaçamento afetivo entre os personagens.

4.2.1.2 Metáfora, espacialização do tempo e estrutura espiral

A caminhada inteira, por nós considerada como exemplo de espacialidade *Ma*, mostra-se como metáfora de um lento desenrolar da afetividade entre Masao e Kikujiro. As próprias imagens indicativas dos segmentos da obra e seus títulos salientam o desenvolvimento emocional entre ambos. Na língua japonesa, existem duas versões para um menino chamar um homem mais velho: *ojisan* ou *ojitchan* que significam “tio”, só que a primeira mostra certa formalidade e a segunda, intimidade. Os temas dos segmentos apresentam as duas versões: *ojisan* (no segmento três: “O senhor é estranho”) e *ojitchan* (nos segmentos seis: “O senhor brincou comigo” e sete: “O senhor caiu da escada”). Pelo título, em japonês, já é possível saber que, desde a metade do filme, a própria denominação de Kikujiro utilizada por Masao se modifica e, como conseqüência, o relacionamento entre eles. É necessário dizer que a tradução

dos temas dos segmentos da obra não corresponde à qualidade de sentimento que a língua japonesa introduz: o termo senhor, não muito apropriado para a tradução do *ojichan*, deixa de levar em conta os pequenos detalhes da língua original, fazendo escapar nuances que são muito significativas para a análise, o que, a nosso ver, revela a essência da linguagem.

Fig. 83 Plano de cena de Kikujiro que anda na frente e de Masao atrás

As seqüências de deslocamentos conjuntos de Masao e Kikujiro constituem espacialidades índices do estado de envolvimento emocional dos dois personagens, que duram, em média, de 30 a 60 segundos. Podemos observar um crescente laço afetivo entre os dois: numa caminhada desenvolvida aproximadamente aos 00:33:00, há uma distância física visível entre os dois protagonistas, quando Kikujiro anda na frente e Masao atrás *(Fig. 83);* aproximadamente aos 00:59:50, os dois já se posicionam lado a lado, como um índice de proximidade e Kikujiro já segura na sua mão, um dos objetos pertencentes ao menino *(Fig. 84);* e aproximadamente à 01:08:25, quando o menino vê a sua mãe com outra família, Kikujiro o consola caminhando com o braço nas suas costas *(Fig. 85)* e aproximadamente à 01:28:14, sem a trilha sonora, os dois colocam folhas enormes na cabeça, como se vestissem um uniforme para expressar a identidade entre ambos *(Fig. 86).* A inexistência da trilha indica que não há necessidade de uma busca naquele momento, em razão da afetividade criada no envolvimento de Masao com Kikujiro.

Fig. 84 Plano de cena de Kikujiro e de Masao que andam lado a lado

Fig. 85 Plano de cena de Kikujiro com o braço nas costas de Masao

Fig. 86 Plano de cena de Kikujiro e de Masao com folhas

É importante salientar que essas

espacialidades *Ma* que se desenham como trajetórias são importantes no filme, mais que o objetivo ou a ação principal: mesmo na seqüência em que o menino vai buscar o remédio para Kikujiro ferido por membros do *yakuza* (máfia japonesa), o que se mostra é a sua caminhada à noite e não o ato da compra do remédio. E, principalmente, o que a obra nos comunica é que a essência se encontra no trajeto e não na conseqüência, isto é, na experiência e na descoberta de Masao que se realizam no percurso da viagem e não no resultado insatisfatório da busca da mãe.

Todas essas espacialidades *Ma* representadas, especificamente, nessa obra como deslocamentos, poderiam ser consideradas imagens-tempo, de acordo com Deleuze. Isso ocorre porque se criam trajetos que não passam de perambulações dos protagonistas, nas quais se efetiva a "transformação da ação em deslocamento de figuras no espaço" (DELEUZE, 2005: 15). Desse modo, as caminhadas deixariam de ser uma "imagem-ação" para transformarem-se em situações óticas e sonoras, gerando uma "imagem-tempo" reveladora do curso do tempo que transcorre. Para Deleuze, o tempo não é o dos planos sucessivos, cronológico e linear, isto é, aquele que decorre de imagem-movimento, porque na imagem-tempo, "não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo" (Ibid.: 322). O caminhar é, assim, para ele, um "movimento em falso", uma espacialidade desativada e uma imagem ótica representativa do tempo.

A nossa análise, no entanto, prefere evidenciar a espacialidade criada pelo movimento do deslocamento, sendo ela um elemento organizador da temporalidade da obra como um todo. Em outras palavras, a sensação do tempo lento, peculiar à obra de Kitano, é dada por esse movimento de caminhadas que compõe um trecho significante do filme, que se estrutura de modo reiterativo. Assim, o deslocamento cria uma espacialidade e não caberia considerá-la como algo subordinado ao tempo, conforme Deleuze. O que ocorre é a espacialização do tempo, ou seja, o tempo é representado enquanto espaço do deslocar, de maneira que se tem uma dominância da espacialidade do movimento durante todo o filme.

As espacialidades que constituem a aventura de Masao em busca da sua mãe podem ser interpretadas como o mito de "retorno à origem" ou o rito de *"regressus ad*

uterum” que, segundo Mircea Elíade (1994: 76), “prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico”, é, especificamente, “a renascença mística, de origem espiritual – em outros termos, o acesso a um novo modo de existência”, superior, mais maduro.

Certamente a aventura de Masao trouxe o seu amadurecimento pela frustração do reencontro com a mãe, a certeza do abandono e, principalmente, da possibilidade de desenvolvimento de diferentes relações que a vida oferece. É importante atentar para o fato de que a origem, a cosmogonia, tem relação com o fim, a escatologia: “para que algo de verdadeiramente novo possa dar início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos” (Ibid.: 51) e nesse sentido, Masao experimenta o fim daquele ciclo da procura da mãe para o início de novas possibilidades afetivas. A experiência de férias de verão se faz, dessa forma, uma passagem do microcosmo individual do menino para um macrocosmo, dando início a um novo ciclo, que integra a experiência vivida quando tudo volta à normalidade cotidiana.

Cria-se assim, uma espacialidade que não é apenas circular, mas em “espiral”, isto é, em evolução, como se a primeira corrida do início do filme estivesse no mesmo eixo sincrônico, mas numa posição diacrônica distinta da última corrida que finaliza o longa-metragem. Percebemos uma reiteração espacial, mas, em razão das diferentes temporalidades envolvidas, as espacialidades obtidas são distintas. Essa espacialidade espiral indica aprendizagem, crescimento e evolução. Para que esta possa se efetivar, é necessário que a aprendizagem com as experiências passadas seja referência para a reformulação da ação presente e planejamento de ações futuras, o que implica uma sobreposição de camadas de temporalidades distintas para a construção do novo.

É importante perceber que, cada vez mais, tal conhecimento evolutivo se processa pela mediação que, nesse caso em particular, é a aventura de verão de Masao. Perceber que o conhecimento do mundo faz-se sempre “através de” leva-nos a valorizar o elemento mediativo, indispensável para a compreensão da espacialidade *Ma* e seus processos de comunicação.

4.2.2 Análise da Espacialidade **Ma** *no filme* **Dolls**

Tal qual no filme anterior, a caminhada é evidenciada nesta outra obra de Kitano, *Dolls*, por meio das perambulações de atores desconectados do mundo, que tomam lugar durante toda a obra, criando espacialidades *Ma*. O tema do filme é a busca do amor verdadeiro, apresentada em três histórias, cujos personagens se cruzam entre si, havendo uma mistura de temporalidades e espacialidades de diferentes narrativas num mesmo plano.

Na primeira, Matsumoto (Nishijima Hidetoshi) e Sawako (Kanno Miho) planejam casar-se mas enfrentam oposição da família, o que leva a um trágico destino. A segunda, é sobre Hiro (Mihashi Tatsuya), chefe da máfia japonesa, *yakuza,* que retoma a relação com a sua antiga namorada, num parque onde se conheceram há 30 anos. Na terceira, a jovem Yamaguchi Haruna (Fukada Kyoko), uma estrela pop, sofre um acidente de carro e o seu rosto é transfigurado. Um dos fãs fura os seus próprios olhos para se aproximar de Haruna.

O enredo que mais nos diz respeito é o primeiro, de Matsumoto, que ao saber da tentativa de suicídio da sua parceira Sawako, foge da sua cerimônia do casamento arranjado pelos pais e vai buscá-la no hospital, já com a percepção mental afetada, e, daí em diante, começa um novo ciclo: uma longa jornada vagante do casal.

Se no filme anterior, *Kikujiro no Natsu*, Kitano mostra uma esperança na vida, em *Dolls*, ele opta por um desenvolvimento narrativo e construtivo de Chikamatsu Monzaemon, autor de várias peças do teatro tradicional de bonecos *bunraku*, que freqüentemente representa o suicídio do casal.[66] A passagem, por nós considerada espacialidade *Ma*, é uma referência ao que os japoneses denominam *michiyuki*[67], a cena do processo para a consumação de um duplo suicídio.

O longa-metragem faz a correlação com o teatro de bonecos *bunraku* no início e no final do filme, ao cotejar as espacialidades e as temporalidades construídas pelos

66 Teatro clássico de bonecos *bunraku*, consolidado entre o final do século XVI e o início do século XVII , consiste num método único de manipulação de bonecos de quase um metro de altura, por três pessoas: um coordena a cabeça e a mão direita, o outro a mão esquerda e o último os pés dos bonecos. A sua apresentação é acompanhada pelo narrador *guidayu* e pelos músicos do instrumento *shamisen* (instrumento de corda).

67 *Michiyuki* foi um dos temas da exposição *Ma*: Espace-Temps du Japon. Vide pg. 40.

protagonistas com as do teatro de bonecos. Esse filme mostra a esperança além da vida, diferente do anterior, que a apresenta durante a vida, no entanto, a circularidade mantém-se como uma constante nas duas obras.

Kitano reitera as espacialidades de deslocamento, o que, mais uma vez, determina a temporalidade do filme, quando o tempo da obra se torna uma conseqüência das espacialidades organizadas por Kitano. O tempo, espacializado, gera o ritmo do filme. Muitas dessas espacialidades de percurso têm como cenário as paisagens representativas das estações do ano, aproximando tais imagens de pinturas poéticas, o que faz parte da memória cultural japonesa: a primavera representada pela cerejeira no parque *(Fig. 87)*; o verão, pela praia *(Fig. 88)*; o outono pelas folhas avermelhadas no parque *(Fig. 89)* e o inverno, pelo trajeto coberto de neve *(Fig. 90)*.

Fig. 87 Plano de cena de primavera

Fig. 88 Plano de cena de verão

Apesar dessa referência sazonal, observa-se que a ênfase do tempo aqui relatado não é a cronológica, mas cíclica, isto é, não há nem começo nem fim, o que gera uma espacialidade específica. Na jornada do inverno, o casal chega a um destino que é o hotel, lugar que evoca a lembrança, de quando eles anunciaram o casamento para os amigos. Nesse momento, há uma luz, quando a garota mostra ter resgatado uma parte da sua memória. Contudo, o percurso dos dois termina na cena da morte que, na verdade, não é o fim para a concepção budista, mas a transição para um outro estágio, como se a própria vida fosse uma espacialidade *Ma* de passagem do homem para o outro mundo: a

Fig. 89 Plano de cena de outono

Fig. 90 Plano de cena de inverno

cena final é do casal pendurado num penhasco, no meio da neve, ao amanhecer, como se fossem dois casulos aguardando a nova primavera.

Morte e vida caminham, assim, lado a lado, na visão japonesa e a morte também pode ser considerada uma outra espacialidade *Ma* (como a própria vida), já que o tempo é cíclico no budismo: um *continuum* circular infinito. Vilém Flusser (2002: 8) coteja o tempo linear e circular, afirmando que o primeiro estabelece relações causais entre eventos: “No tempo linear, o nascer do sol é causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos, no tempo da magia, um elemento explica o outro...”. No nosso caso, a vida dá significado à morte, da mesma maneira que a morte dá significado à vida: espaços-tempos intervalares de um ciclo em fluxo é o que revela a dimensão metafísica do *Ma*.

Assim, a jornada percorrida no filme pode ser considerada como um ritual de passagem para o outro universo, estabelecendo uma similaridade com a representação do *michiyuki*. A corda que une o casal por toda a trajetória é geralmente mostrada nos bonecos, quando eles se amarram para garantir a união após a morte. Apesar da morte de Sawako e Matsumoto não poder ser considerada como suicídio no sentido estrito do termo, por ter sido ocasionada pela escorregada na neve, metaforicamente, é possível compreendê-la como tal, pela inexistência de um espaço possível de vida perante a sociedade.

4.2.2.1 Corda, cata-vento e câmera

Inicialmente, evidenciamos três elementos que constituem espacialidade *Ma* no filme: a corda, que se faz presente na maioria das cenas do casal Sawako e Matsumoto como uma metáfora; o cata-vento, que apresenta uma espacialidade *Ma* topográfica na sua composição com as máscaras e a câmera que se faz de instrumento de criação da espacialidade *Ma*.

ESPACIALIDADE *MA* 1: A corda como síntese metafórica.

A corda vermelha está presente em toda a trajetória de Sawako e Matsumoto, desde o momento em que saem do carro que lhes serviu de moradia temporária, para dar início ao percurso de perambulação. A partir desse momento, as cenas desconectam-se da representação correlacionada com o mundo real, como se os protagonistas se tornassem gradativamente, bonecos do teatro *bunraku*, o que é evidenciado na parte final da obra, quando eles vestem os mesmos figurinos dos bonecos da seqüência inicial do longa-metragem. O casal, atado por uma corda vermelha *(Fig. 91)* (aproximadamente à 01:31:17)*,* desfila o belo figurino do estilista Yamada Yohji, numa contradição com a sua situação na narrativa do filme. Cria-se aqui uma descontinuidade, uma desconexão dos protagonistas com a história, dando início a uma espacialidade *Ma* metafórica que gera a suspensão da diegese, em que as cenas de deslocamento se repetem, dando início a um tempo lento no qual o espectador é convidado a acompanhar perceptivamente a temporalidade criada pelo diretor.

Fig. 91 Plano de cena da corda

De um lado, a corda é um índice de passagem do mundo real para uma outra espacialidade onde os protagonistas configuram como vagantes, marcando o início da gradativa transformação homem-boneco. Por outro lado, a corda pode ser entendida como uma síntese metafórica, isto é, uma síntese visual de todas as outras metáforas criadas no filme, englobando, inclusive, o espaço intervalar entre duas polaridades: masculino/feminino e consciência/inconsciência.

ESPACIALIDADE *MA* 2: O cata-vento (aproximadamente aos 00:56:10)

Pode-se observar um caso de representação visual da espacialidade *Ma* no fundo da cena da andança de Sawako e Matsumoto num festival de verão, que faz parte de um sonho de Sawako *(Fig. 92).* A câmera enquadra frontalmente o casal em

Fig. 92 Plano de cena do cata-vento

deslocamento e, ao fundo, apresenta vários cata-ventos coloridos enfileirados, que giram da direita para a esquerda, indicando fluxo e regularidade. Num certo momento, surge um espaço vazio preto entre essa imagem dos cata-ventos e a próxima das máscaras, que denota uma nítida passagem entre aquele fluxo contínuo e algo estático e amedrontador. A partir de então, começa efetivamente o pesadelo de Sawako, no qual ela é perseguida por homens que usam as tais máscaras.

ESPACIALIDADE *MA* 3: O movimento da câmera (aproximadamente à 01:31:13)

Uma outra espacialidade *Ma*, formada por um único plano, filmada de cima para baixo, localiza-se na passagem de Matsumoto e Sawako do outono para o inverno

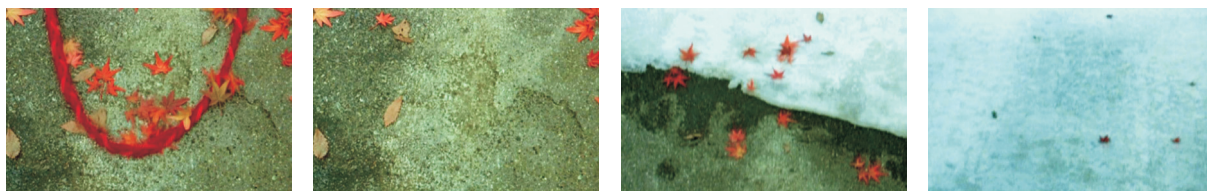



Fig. 93 Seqüência da cena do movimento da câmera

(Fig. 93). O que se encontrava claramente marcado na imagem nos outros exemplos faz-se mais sutil nesta porque a espacialidade *Ma* não se mostra visível na tela, mas se encontra justamente no intervalo criado pelo movimento do próprio instrumento de filmagem, a câmera. A espacialidade *Ma* localiza-se, nesse caso, no espaço-tempo que não se registra na película mas no processo da sua construção, entre o outono marcado pelas folhas avermelhadas no chão de concreto e o inverno simbolizado pela branca neve.

4.2.2.2 Travessias

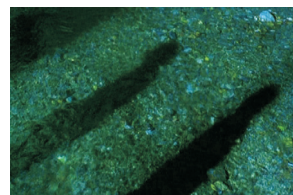
Todos os deslocamentos determinam a temporalidade da obra fílmica, conforme mencionado anteriormente, e alguns deles reservam a representação da espacialidade *Ma* na sua apresentação topológica como lugar de travessia. Quatro exemplos foram selecionados: dois da travessia da ponte e dois do aclive. O primeiro diz respeito à travessia de Sawako e Matsumoto numa ponte que representa a passagem para o outono, marcada por momentos de tragédia e o segundo, por uma outra ponte, que

indica a saída desses acontecimentos trágicos para uma outra etapa. O terceiro é o aclive que marca a transição no inverno e o último faz parte da outra história, a de Hiro, em que a aclive faz a ligação com o parque, lugar que traz lembranças para o personagem, que constitui uma passagem do tempo presente para o passado.

ESPACIALIDADES *MA* 4 (aproximadamente à 01:25:10) E 5 (aproximadamente à 01:28:38): As travessias na ponte.

A primeira seqüência é formada por três planos enquadrados de cima para baixo *(Fig. 94).* O primeiro plano geral de Matsumoto e Sawako descreve a travessia

Matsumoto na frente e Sawako atrás atravessam a ponte sobre o rio: duas espacialidades.

Sawako pára, Matsumoto volta para chamá-la e ela obedece.

Sombra do casal projeta-se sobre o rio.

A câmera continua enquadrando a ponte, a espacialidade de "passagem" física e da narrativa fílmica.

Fig. 94 Seqüência da cena de travessia da ponte à noite

do casal sobre a ponte, quando Sawako pára de andar. Nesse momento, notamos a construção de uma espacialidade *Ma* de tensa “passagem”: a ponte, que simboliza a trajetória para o outro lado, reforçada pela corda esticada sobre a travessia, prevê as tragédias a serem desenvolvidas. Matsumoto volta meio percurso e puxa a corda, para chamar Sawako, que lhe obedece. O segundo plano é da sombra de Matsumoto e Sawako sobre a água do rio que flui, como a criar uma imagem constituída de almas humanas. A seqüência termina com o plano que apresenta o final da travessia e a câmera continua enquadrando a ponte, agora sem os protagonistas, mas apenas a “passagem” que marca o desenvolvimento da narrativa para a tragédia que se sucede. Percebemos nessa organização, a montagem das espacialidades criadas pela presença física dos protagonistas, a outra das suas almas e a última, marcada pela ausência humana.

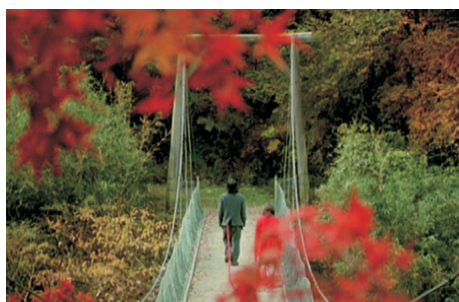



Fig. 95 Plano da cena de travessia da ponte pênsil

Uma outra travessia pode ser observada num plano enquadrado de cima para baixo, dos protagonistas sobre a ponte pênsil *(Fig. 95).* Observa-se no plano

a construção de um portal, apesar de sutil, como índice da espacialidade *Ma* de passagem do casal. Essa trajetória marca o final da tragédia que acontece nas outras duas histórias e a passagem apenas de Sawako e Matsumoto para a última estação do ano, o inverno. Kitano retoma, assim, o objeto utilizado com grande evidência no filme anterior e traz novamente um miniciclo das tragédias, demarcado pela ponte.

ESPACIALIDADE *MA* 6 (aproximadamente à 01:36:29) E 7 (aproximadamente aos 00:49:58): As travessias em aclive.

No *Kikujiro no Natsu,* salientamos alguns planos que mostram ruas e estradas em perspectiva de ponto de fuga único para representar a percepção de uma longa caminhada. Há aqui, reiterações desses planos e algumas delas se organizam por meio de aclives, onde se constata a construção da espacialidade *Ma*.

A primeira seqüência é formada por um único plano, filmada de baixo para cima *(Fig. 96)*. A câmera enquadra um aclive curvo todo coberto de neve, com uma faixa determinada pela luz e o percurso de Sawako e Matsumoto de costas, vestidos com *kimonos*, como se eles tivessem se tornado bonecos. Uma trilha musical melancólica acompanha-os aproximadamente o tempo de 1mim 3 s da andança. O plano apresenta

Plano geral de um aclive todo coberto de neve.

Surgem Matsumoto e Sawako no primeiro plano...

e caminham para o fundo da cena.

Fig. 96 Seqüência da cena de travessia em aclive

um contraste do branco da neve que ocupa mais da metade do quadro e a negritude do céu noturno, tendo, tembém, como elementos constituintes, as árvores secas e um poste de iluminação do lado direito do caminho. Somente na faixa iluminada pode-se notar o cair da neve no silêncio da noite. O andar de Sawako, com balanços laterais pronunciados, reforça um movimento mecânico até então não tão evidente, como se a sua ação imitasse a dos bonecos. Essa é a espacialidade *Ma* que marca a passagem para o enlace final, a tragédia que os aguarda.

A outra seqüência é composta de seis planos e refere-se à segunda história, a de Hiro, chefe do *yakuza,* quando ele volta para um parque, lugar que evoca memórias do tempo que passou com a namorada, que ele abandonou no passado *(Fig. 97)*.

Fig. 97 Seqüência da cena de travessia em aclive no parque

O primeiro plano dessa seqüência apresenta a caminhada do protagonista por um aclive que constitui a entrada para o parque, no qual a câmera, fixa, enquadra Hiro no primeiro plano que se afasta para o fundo da cena, o que leva os longos 28s.

Há a introdução do aclive, um objeto indicial topográfico de passagem, como no caso anterior. São imagens que indicam topograficamente a passagem, adicionada ao deslocamento dos personagens, que constitui essa espacialidade *Ma*. Observamos que é justamente nesse aclive, que representa a espacialização do tempo percorrido entre o passado e o presente, que, mais tarde, ele é assassinado, o que faz desse lugar uma espacialidade representativa do ciclo de vida do protagonista e índice do início de um ciclo pós-vida. Aqui observamos também uma construção da estrutura em espiral, entre o passado, o presente e a morte do protagonista Hiro, como foi estudado no caso da ponte do filme *Kikujiro no Natsu.*

Do segundo plano até o sexto, têm-se intercaladas as imagens de escadaria com plano próximo de Hiro até a sua chegada ao parque: o segundo plano é de uma escada que intermedeia essa ladeira com o parque, quando a câmera capta um *close-up* de Hiro, parado, de costas; o terceiro é o plano próximo de Hiro, de frente; segue

um *flash-back* de quando ele era jovem e abandonou a namorada. Nesse momento, a direção do percurso é inversa: ele desce a ladeira-escada andando, pára, olha uma vez para trás e segue o caminho correndo para o primeiro plano. No quinto plano, volta-se para o presente, com o mesmo *close-up* de Hiro, de frente; e, a seguir, a câmera enquadra um plano americano de Hiro, de costas, que começa a subir a escada.

Apreendemos a construção de uma outra espacialidade intervalar de passagem temporal dentro dessa seqüência, formada pela reiteração dos planos próximos de Hiro, intermediados pelo flash-back, todos enquadrados pela frente (do terceiro ao quinto plano), procedimento esse que contrasta com os outros que fazem o enquadramento pelo dorso.

4.2.2.3 Bonecos, a grande metáfora

ESPACIALIDADES *MA* 8: A passagem homem-boneco. (aproximadamente aos 00:00:43 e à 01:35:00)

Existe uma organização paralela que se repete no início e no final do filme que constitui uma particularidade de Kitano nos dois filmes analisados. Se há uma reiteração topográfica e dos planos de ação do deslocamento no início e no final do filme em *Kikujiro no Natsu* composta pela corrida do protagonista na ponte, em *Dolls* a repetição acontece como cotejo entre a vida humana e a representada pelos bonecos.

Fig. 98 Plano da cena de bonecos de bunraku fora do palco

Fig. 99 Plano da cena de instrumentista e narrador

No início (aproximadamente aos 00:00:43), há a apresentação de um plano médio de bonecos fora de cena *(Fig. 98),* seguidos da seqüência de planos de instrumentistas *(Fig. 99),* público *(Fig. 100)*

Fig. 100 Plano da cena do público do teatro de bunraku

Fig. 101 Plano da cena de bonecos de bunraku em ação

e bonecos em cena *(Fig. 101)*. Logo depois, Kitano faz uma reiteração desses planos de instrumentistas, público e bonecos em cena e forma uma seqüência paralela que termina com um plano totalmente preto, para em seguida, apresentar os créditos e uma imagem dúbia de bonecos *(Fig. 102)*. Tal plano de fechamento constitui uma espacialidade *Ma* metafórica na qual reina a ambigüidade: não é nem um nem o outro, isto é, não são nem bonecos fora de cena *(Fig. 98)*, sem vida e nem aqueles manipulados, com vida implementada pela mão de um terceiro *(Fig. 101),* parecem estar vivos e observando o mundo humano. Essa seqüência montada por Kitano, bonecos fora de cena– bonecos em cena – bonecos vivos, anuncia de forma inversa o que vai se passar, em seguida, com os personagens humanos, que, gradativamente, vão se afigurando em bonecos.

Fig. 102 Plano da cena de bonecos transformados em humanos

Assim, é desenhando um jogo de metáforas em que ora o inanimado representa a vida, ora a vida representa o inanimado.

Em razão disso, o plano de fechamento pode ser considerado uma "passagem" do teatro *bunraku* propriamente dito e as histórias a serem relatadas.

Observa-se que a espacialidade *Ma,* no caso acima analisado, se faz perceptível na organização paralela das imagens seqüenciais realizada por Kitano, muito próxima àquela de Ozu (Espacialidade *Ma* 05 e 06) mas esta se distingue por apresentar o paralelismo narrativo na mesma seqüência e a espacialidade *Ma* no plano final do conjunto (o que na Espacialidade *Ma* 06 era o plano inicial da segunda seqüência).

Fig. 103 Plano da cena de varal e da casa na neve

No decorrer da narrativa fílmica, há um momento decisivo, no inverno, quando começa a se estabelecer uma espacialidade de transformação do ser humano em boneco: Sawako e Matsumoto andam pela neve, atados pela corda vermelha, quando se deparam com um varal, ao lado de uma construção

(aproximadamente à 01:34:52) *(Fig. 103).* Depois, vê-se um plano de conjunto do varal vazio, com a montanha parcialmente coberta de neve no fundo da cena, em que aparece o casal de bonecos nele pendurados *(Fig. 104)* que desaparecem para deixar apenas os *kimonos (Fig. 105).* Seguem planos de Sawako e Matsumoto andando no meio da neve, já vestidos com esses *kimonos* que dão início à metamorfose *(Fig. 106)*. A seqüência de paralelismo entre os protagonistas e os bonecos é retomada no final do filme (aproximadamente à 01:43:28). Por meio de planos do casal, no início, filmados de baixo para cima, correndo, na noite, no cume todo coberta de neve *(Fig. 107),* esses planos intercalam-se com os dos bonecos de teatro *bunraku,* em cena, que correm também *(Fig. 108),* e estabelecem um paralelismo de imagens até o momento em que Sawako e Matsumoto escorregam na neve *(Fig. 109)* e surge uma tela totalmente preta. Segue um plano geral do casal pendurado, com os corpos dobrados como se fossem bonecos, no galho do penhasco, representando a transformação dos protagonistas *(Fig. 110).* Aparecem, logo após, um plano próximo de Matsumoto, e depois um de Sawako, ambos aparentemente sem vida. A metamorfose é evidenciada com o último plano dos bonecos fora de cena em ação, aquele similar ao apresentado no final da seqüência inicial *(Fig. 111).*

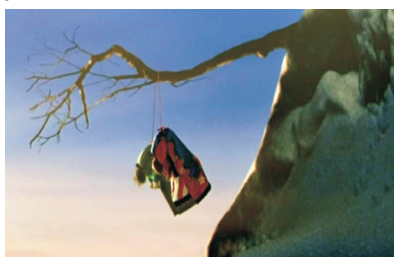



Fig. 104 Plano da cena de varal com bonecos na neve

Fig. 105 Plano da cena de varal com kimono

Fig. 106 Plano da cena de andança do casal na neve

Fig. 107 Plano da cena do casal que corre à noite

Fig. 108 Plano da cena dos bonecos em cena

Fig. 109 Plano da cena da escorregada do casal na neve

Fig. 110 Plano da cena do casal pendurado no galho

Fig. 111 Plano da cena de bonecos transformados em humanos

O diretor cria uma dupla reiteração, nessa seqüência, no eixo sincrônico por meio dos planos de seqüências paralelas: dos bonecos de teatro *bunraku*, do casal correndo no cume da montanha e dos dois protagonistas pendurados no galho; e, no eixo diacrônico, pela repetição dos bonecos do início no final da obra. Caracteriza, dessa forma, uma continuidade e circularidade na obra, já observadas no filme *Kikujiro no Natsu*.

A última cena é aquela por nós considerada como espacialidade *Ma* na primeira seqüência, que nesta é reforçada, não só porque o filme termina com esse plano, mas também por representar a indistinção entre a figura humana e os bonecos, ou, ainda, uma metamorfose do homem em boneco e a conquista da liberdade em relação à manipulação sofrida pela sociedade. Cria-se em tal imagem uma síntese, uma espacialidade ambígua de coexistência dos elementos como homem/boneco e vida/morte. O entre-espaço criado pela relação entre os protagonistas e os bonecos constitui a espacialidade *Ma*.

O percurso dos casais em busca do verdadeiro amor é mostrado no filme através de várias caminhadas que se tornam, conforme analisadas, espacialidades marcadas pelo tempo, denotando um tempo circular, entremeado por rituais de passagem descritos por espacialidade *Ma*, quer seja uma ponte, um aclive ou uma escada. A história, que da primavera e verão se configura como tragédia no outono, segue com o casal principal para o inverno, quando sucede a metamorfose homem-boneco e descreve-se o lento *michiyuki* para a união além da vida.

Observa-se que enquanto Kitano usa dominantemente da estratégia organizacional de reiteração de deslocamento (caminhadas e corridas) em *Kikujiro no Natsu*, em *Dolls* utiliza não só a mesma montagem, mas introduz seqüências de planos reiterativos muito similares a Ozu. A obra mostra-se mais rica por essa variedade de montagem apresentada em *Dolls* e mais interessante para o olhar ocidental pela utilização de imagens poéticas que ressaltam os elementos da cultura japonesa.

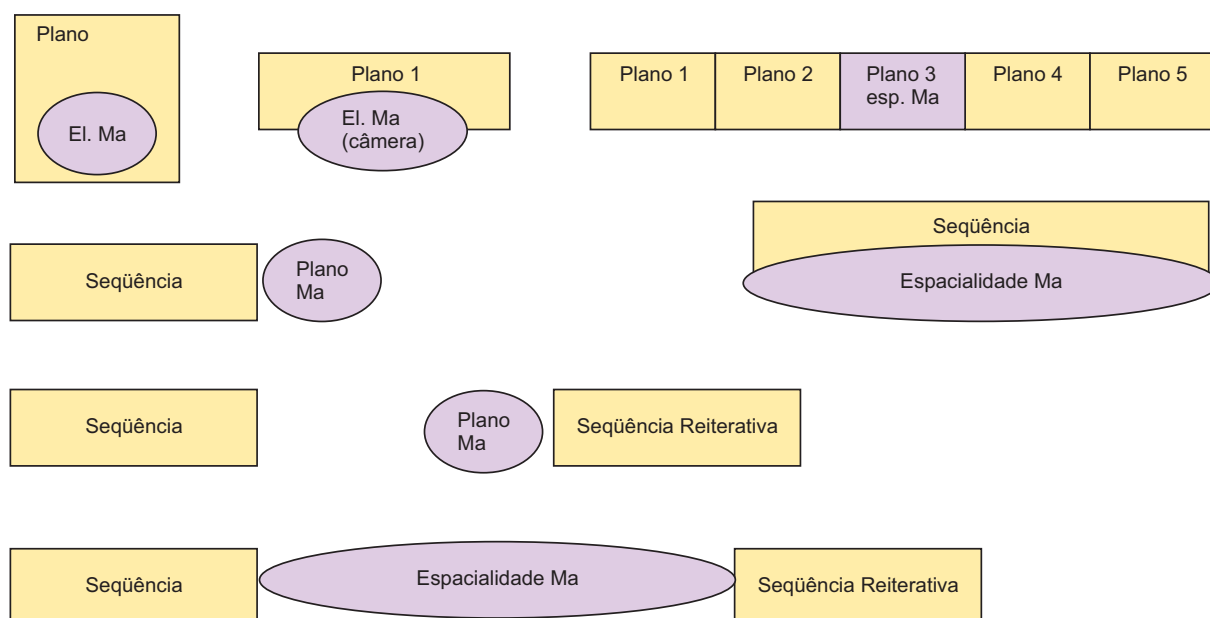
No entanto, uma das diferenças a serem apontadas no que se refere à

reiteração, entre trabalhos de Ozu e Kitano, é a evidência da sua utilização pelo segundo. Pelo fato de a reiteração localizar-se marcadamente no início e no final do filme, a percepção dessa estratégia é mais fácil para o espectador. No caso de Ozu, sua montagem é mais sutil e diversa e mesmo naquela seqüência que abre a obra, no caso de *Tokyo Monogatari* (Espacialidade *Ma* 06), a sua repetição ocorre no meio do longa-metragem.

Essa característica mais entrópica e, portanto, de mais baixo nível informacional dos trabalhos de Ozu, em relação aos de Kitano, solicita um maior esforço e participação do espectador para a sua leitura. Se Kitano usa de alguns artifícios para atrair o olhar ocidental, ao evidenciar a sua beleza poética e incorporar elementos tradicionais de “passagem” (ponte, portão, etc.) para a representação da espacialidade *Ma*, Ozu tem a memória cultural japonesa subjacente na sua montagem das obras, o que obviamente reflete na sua organização fílmica. E, por esse motivo, apesar da exigência maior de participação do público, ou justamente por isso, a sua obra tem atraído milhares de olhares ocidentais, motivo pelo qual ele é considerado um dos diretores japoneses mais representativos da sua cultura.

4.3 Montagem de espacialidades intervalares: participar e construir

Diversos enfoques de análises foram realizados, já que a aparição multifacetada do *Ma* no mundo da existência é peculiaridade do próprio objeto de estudo. Em resumo, pudemos localizar a espacialidade *Ma* em: 1- um objeto de uma cena (como o caso da porta-janela do salão da beleza do filme *Tokyo Monogatari,* Espacialidade *Ma* 1); 2- uma espacialidade formada pelo movimento da câmera entre dois planos (caso da passagem de outono para inverno em *Dolls, Fig. 93*); 3- um plano no interior de uma seqüência (plano do corredor da seqüência de Atami em *Tokyo Monogatari* - Espacialidade *Ma* 5); 4- ou no final dela (plano de bonecos do teatro *bunraku* nas seqüências inicial e final de *Dolls, Fig. 102 e Fig. 111*); 5- ou a própria seqüência pode tornar-se uma espacialidade *Ma* dentro da narrativa fílmica (caminhadas e corridas de *Kikujiro no Natsu*); 6- ou aparecer como um plano que antecede a reiteração de uma

seqüência (caso do plano de embarcação fluvial em *Tokyo Monogatari* - Espacialidade *Ma* 6); 7- ou, ainda, a consideração de todo o trecho entre duas seqüências serem uma espacialidade *Ma* (caso do *Kikujiro no Natsu*, entre a corrida inicial e final), conforme o esquema a seguir.

Observamos que a montagem é feita como um recurso comum em todas as manifestações das espacialidades *Ma* nos trabalhos analisados. É por meio dessa estratégia de elaboração que uma espacialidade construída por uma longa caminhada dos protagonistas dos filmes (exemplo 5 do conjunto anterior) pode indicar um tempo cíclico ou um ritual de passagem. Tanto as caminhadas e as corridas de Masao e Kikujiro no longa-metragem *Kikujiro no Natsu* como aquelas de Sawako e Matsumoto no *Dolls* fazem-se, assim, predominantemente espaço, isto é, o tempo se vê representado através do espaço, de maneira que tudo nele se converte, salientando apenas a existência da pura presentidade. Desaparece assim, na espacialização do tempo, a cronologia linear no filme, que se converte no tempo mítico.

Essas "passagens" representadas pelas lentas caminhadas, segundo Eisenstein (2002: 60), poderiam ser compreendidas como um "conflito entre evento e sua natureza temporal", ou seja, apresentam-se como "conflito" na morosa andança que se opõe à natureza de tal ação, como se o tempo expandisse conservando o espaço. Além deste fato, e talvez com maior força que a teoria eisensteiniana, a ação

do caminhar é geralmente algo considerado menos importante no âmbito da ação num filme e quando ela se prolonga de modo reiterativo, a percepção do espectador muda e, conseqüentemente, cria na sua mente um "tempo lento", para que ele entre no jogo e inicie a sua própria caminhada.

Podemos observar algo similar no teatro Nô e *Bunraku*, pelo seu tempo vagaroso, com pouca extensão de movimentos, ou seja, concisão e uma representação contida, na sua dramaticidade distendida no tempo. Observamos, assim, uma correlação entre o cinema contemporâneo de Kitano e o teatro tradicional japonês, como o próprio diretor fez questão de frisar em *Dolls.* Da mesma maneira, apesar de não ser uma referência direta, observam-se as mesmas características nos filmes de Ozu. Notamos, mais uma vez, que a memória cultural faz parte integrante da semiosfera, na qual "todo o funcionamento de um sistema comunicativo supõe a existência de uma memória comum à coletividade" conforme Lotman (1998: 155). É interessante salientar que a memória mencionada não é a que está em nós, participante da visão antropocêntrica do mundo, mas aquela dentro de um entendimento no qual "somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória mundo" (DELEUZE, 2005: 122). Essa memória não tem uma função passiva, isto é, "não apenas armazena informações como também funciona como um programa de novos textos" (MACHADO, 2003: 54). Ela participa de um conjunto complexo, de combinação e dinâmica de "processos explosivos e graduais", de maneira que "qualquer corte sincrônico mostra a presença de vários estados", "uns assegurando a inovação e outros, a continuidade" (LOTMAN, 1999: 26-27). É a combinação de tais registros de tradição e inovação que foi observada nos filmes analisados do diretor Kitano, especificamente em *Dolls*.

No caso dos filmes de Ozu, a espacialidade *Ma* criada pode ser classificada mais como uma pausa ou um silêncio, instaurados por meio de planos de não-ação. Como observa Ochiai (1983), especialista em teatro contemporâneo japonês, o *Ma* de Ozu aproxima-se daquele *Ma* sintético da poesia *haikai* que abriga a estética da reticência. Os planos de espaços após as ações terem ocorrido, isto é, após a saída de personagens, caracterizam essa peculiaridade, enquadrando ambientes que guardam vestígios de uma presença, de um sentimento ou de uma ação dos protagonistas.

Nesse momento, não há mais o personagem, nem o sentimento e nem a ação, mas apenas uma suspensão desses elementos que gera a espacialidade *Ma*.

Após a análise realizada com os filmes, algumas características emergiram como sendo peculiares à espacialidade *Ma*, que serão analisadas a seguir, apesar das diferenças contextuais e formas de apresentação diversas:

1) nível metafísico e estético
2) reiteração
3) metáfora e/ou analogia
4) ambigüidade
5) tempo lento
6) montagem

A primeira característica é o seu caráter metafísico, que se conecta à essência do *Ma* pelo fato de ele ser um pré-signo, uma possibilidade. Em outras palavras, *Ma* correlaciona-se aos signos icônicos e primeiridade peirceana, mostrando algo a ser captado mais pela percepção que pela lógica humana. Esse caráter metafísico revela-se como metáfora de ritos nos filmes apresentados. A estética, conforme já foi visto, enreda-se com a idéia de possibilidade, convocando a descoberta de novas relações heurísticas.

Descobrimos que as reiterações constituem o eixo axial da espacialidade *Ma* como forma de organização, nas análises das obras Ozu e Kitano, tanto dentro de uma mesma seqüência, quanto em tempos diferentes dos filmes. A reiteração pode ser do mesmo plano (Ozu Espacialidade *Ma* 3, plano de porta e relógio; Ozu Espacialidade *Ma* 4, plano do vaso; Ozu Espacialidade *Ma* 05, plano do corredor e da vista do mar); de um plano ou de uma seqüência similar com enquadramentos diferenciados (dos bonecos, do instrumentista e do narrador e do público no início do filme *Dolls* e dos bonecos e protagonistas no final deste); de planos topográficos munidos de defasagens que indicam ausência (Ozu Espacialidade *Ma* 2, plano de um ambiente com noiva e sem noiva; Ozu Espacialidade *Ma* 1, salão sem figura humana e com; Ozu Espacialidade *Ma* 6, de alguns lugares com ausência humana); ou ainda de todas as espacialidades de deslocamentos criadas por Kitano.

A reiteração, que não é mera repetição, cria a sensação de um *dejá-viu* para o espectador e constitui uma imagem que remete à outra, como se a nossa memória fosse provocada e consultada o tempo todo para fazer o jogo associativo. Esse jogo a que a espacialidade *Ma* incita o leitor é o da metáfora e da analogia que são lógicas imaginativas apoiadas em associações e inferências anteriores, e "a estratégia consiste em relacionar ou em encontrar relações, inferir entre coisas 'cuja lei da continuidade nos escapa'" (FERRARA, 2002b: 108). As imagens reiterativas oferecem informações para realizar essas correspondências associativas e inferenciais nos filmes estudados.

Tais combinações são facilitadas pelo tempo lento do longa-metragem e permite ao receptor obter uma temporalidade que favorece o jogo proposto. O tempo vagaroso, tradicional no cinema japonês, como foi discutido anteriormente, correlaciona-se à memória. A espacialidade *Ma* cria o ritmo temporal que, cabe frisar novamente, se torna estético, quando se "sabe fazê-lo", tanto que os japoneses chamam de idiota (*Manuke* = *Ma* + falta) os que não sabem realizar o *Ma* correto. Assim, não são todos os diretores japoneses que conseguem manifestar espacialidades *Ma* nos seus filmes, por este não ser um elemento racional e conceitualmente transmitido.

Aliada à reiteração e metáfora, outra característica presente é o baixo nível informacional, que se apresenta em forma de concisão e ambigüidade nas imagens geradas por Ozu e Kitano, o que remete e convoca o espectador a realizar as associações analógicas necessárias para a sua leitura. A câmera, mais que registrar aquilo que se vê, oferece uma visibilidade estendida, porque a espacialidade criada não é o que se encontra na frente do equipamento, mas aquilo que está em função do pensamento. O ato fenomênico do "ver", que na segundidade se revela diretamente pela arte observacional torna-se terceiro, isto é, mediado pelo pensamento e ganha uma extensão no tempo.

Nesse caso, o espectador é solicitado a caminhar para o território da visibilidade não se permitindo permanecer no campo da visualidade. Assim, a mente é incitada a desenvolver um diagrama de pensamento e procurar relações analógicas possíveis para a interpretação da obra. Observamos, assim, que a materialização das espacialidades *Ma* é feita não apenas pelo diretor, mas conta também com uma ativa participação da montagem construtiva do espectador e faz-se, desse modo, processual, em ambas

as vias.

5. Considerações finais

A ocidentalização começou no Japão efetivamente a partir da Reforma Meiji no início da era do mesmo nome (1868 – 1912), quando aconteceu uma verdadeira inovação cultural com uma influência marcante de países europeus, que transformou desde o modo como os japoneses se vestiam até os valores éticos e estéticos existentes. Com a derrota na Segunda Guerra Mundial, a influência dos Estados Unidos foi evidente na restauração econômica, política e social japonesa, acompanhada de vigoroso progresso da industrialização e do capitalismo. O isolamento, de certa forma tradicional no Japão,[68] não fazia mais sentido e começaram, então, as tentativas de abertura do país ao Ocidente. No entanto, inicialmente, havia certa resistência ocidental, que, segundo o crítico cultural Edward Said (1996, 1978), está impregnada de um olhar racionalista correlacionado ao discurso político que considera o Oriente como diferente e menos desenvolvido que o Ocidente. O Oriente, subjugado pela cultura dominante, nunca seria assimilado de forma moderna.

Os tempos mudaram. No caso do Japão, o desenvolvimento econômico e a alta tecnologia informacional não permitem mais a adoção dessa visão apontada por Said, quando a cultura pop, simbolizada por animês e mangás, está globalizada. O Japão é, hoje, um centro difusor da cultura contemporânea, algo historicamente desconhecido por esse país, cujas direções adotadas eram no sentido de absorver a cultura alheia.

A exposição do *Ma* em 1978 fez parte dessa estratégia inicial de abertura do Japão, quando a sua imagem era ainda marcada por estereótipos como gueixas, samurais, leques e monte Fuji, na tentativa de se mostrar um Japão moderno ao Ocidente. A partir de então, o estudo do *Ma*, um símbolo nipônico, tornou-se “moda”, principalmente nas últimas décadas do século XX, não só para os estrangeiros, mas também para os próprios japoneses, conforme vimos no segundo capítulo.

Quando se iniciou esta nossa pesquisa, em 2002, os japoneses estavam,

---

68 Japão isolou-se do mundo, fechando os portos para países estrangeiros, com exceção de Holanda e China, desde 1639 até 1853. Esse período é conhecido como *sakoku.*

de um lado, cansado desse tema, do esforço de traduzir esse *modus operandi* nos moldes lógicos ocidentais, ou de fazê-lo de alguma maneira compreensível ao olhar ocidental, o que causou um certo desinteresse de alguns pesquisadores japoneses sobre o nosso estudo, como se nós, brasileiros, estivéssemos chegando atrasados nessa “moda” do primeiro mundo europeu. Por outro lado, Isozaki decide alguns anos antes, em 2000, levar pela primeira vez a exposição ao Japão[69] considerando que o povo japonês estivesse preparado, após 22 anos da exposição em Paris, para desenvolver um olhar mais distanciado sobre o *Ma*.

O *Ma* ultrapassou, assim, através da exposição de 1978, a questão estética e fez-se parte integrante de uma política cultural e, como conseqüência, expôs, a nosso ver, uma nova encruzilhada: a imagem do *Ma*, incognoscível para os ocidentais.

A nossa pesquisa propôs uma discussão no sentido de abrir uma outra possibilidade de entendimento do *Ma*, por meio do trabalho de cruzamento de campos teóricos distintos, com a inserção da semiótica e de toda uma rede de estudos paralelos. Pretendemos, por intermédio de uma leitura mais ampla do tema, criar possibilidades de outros diálogos a partir dessa discussão, e colocá-lo sob o signo do acontecimento. Conforme Isabelle Stengers (2002), o acontecimento é criador da diferença, mas não portador da significação, que faz parte de uma elaboração posterior gerada pelo seu desdobramento, não determinada *a priori*. O seu alcance, portanto, fica a ser decidido no seu possível desenvolvimento, não havendo nenhum critério de agenciamento estabelecido de antemão, isto é, faz parte da compreensão do acontecimento como um processo contingente. Daí concluimos que a exposição de 1978 limitou-se a ser um evento e não chegou a concretizar-se como um acontecimento, porque acabou transformando um pré-signo num símbolo de exportação da cultura japonesa.

O signo do acontecimento é compatível com o pensamento de um universo evolutivo onde o determinismo não tem lugar. O *Ma* não teria espaço para análise caso fosse estudado dentro do âmbito da física clássica, que considera o tempo como um mero parâmetro geométrico. O nosso estudo enquadra-se dentro do mesmo enfoque

---

69 A exposição foi denominada *Ma – twenty years on* e foi realizada no Museu da Universidade de Arte de Tóquio, de 3 de outubro a 26 de novembro de 2000.

das novas visões propostas, por exemplo, pelos estudos de Ilya Prigonine (1996), no qual as leis físicas descrevem eventos possíveis, associados à instabilidade e irredutibilidade ou pela metáfora da nuvem do texto “De Nuvens e Relógios” de Karl R. Popper (1999) em que as primeiras correspondem a novas teorias e os segundos às tradicionais. O autor defende a compreensão do mundo físico como um sistema aberto, dentro de uma visão da evolução da vida como um processo de experiências e eliminação de erros. O pensamento da ciência como coisa viva, de Peirce, também faz parte da mesma perspectiva, participante da eterna metamorfose do saber. Não cabe a ela tudo explicar, ou seja, considerar o mundo como um relógio, mas levantar hipóteses, criar representações, mediações que revelam objetos. Para o autor, “todas as idéias da ciência surgem através da abdução”[70], pois ela teria o poder heurístico originário e mediador necessário para o seu desenvolvimento.

Assim, de acordo com os novos pensamentos, o futuro não é mais determinado, mas está em perpétua construção e não apenas as conseqüências importam, mas, principalmente, a organização processual construtiva, na qual o acaso, a aprendizagem por meio do erro e a heurística se tornam elementos constituintes.

O estudo do *Ma* foi realizado dentro dessa perspectiva e foi considerado um espaço-tempo intervalar da comunicação, munido de possibilidades heurísticas, volátil e processual, cujas imagens, muitas vezes, não correspondem ao que se propõe registrar. Acreditamos que este estudo se faz pertinente nesta época em que se busca o caminho entre o novo olhar científico e o determinismo, porque nem tudo no universo é tão estritamente relógio e nem tão especificamente nuvem, ao encontro, talvez, de um espaço *Ma* entre o relógio e a nuvem.

Além desse enfoque epistemológico, o nosso tema apresenta uma estreita relação com os aspectos apresentados pela contemporaneidade: a cultura da informação e do fluxo. A tecnologia digital, com a valorização da velocidade, da simultaneidade e da bidimensionalidade, traz a perda de noção da temporalidade e da espacialidade. Duas vias reversas do tempo e espaço estão presentes na tela

---

70 Abdução, de acordo com Charles S. Peirce é um dos três tipos de argumento lógico que compõem o raciocínio. A Abdução é a Lógica heurística ou Lógica da hipótese. Todas as idéias da ciência surgem por meio dela. (IBRI, 1992, p.112-113)

do computador, a espacialização do tempo e a temporalização do espaço, com uma conseqüente substituição das experiências que se constroem pelas vivências perceptivas do corpo no mundo, pela virtualidade. Pode-se estar simultaneamente presente em múltiplos lugares, ausente, no entanto, do espaço físico, em um tempo cada vez mais concentrado. Ferrara alerta que a comunicação digital assinala "a perda dos paradigmas de estabilidade que caracterizavam o espaço físico, geográfico ou territorial" (2007, no prelo) e permite a emergência de novos paradigmas "marcados pela ubiqüidade e ucronia que desordenam, sem desorganizar, ou seja, a contigüidade da ordem linear e hierárquica é substituída pela organização que estabelece relações, identificando e valorizando elementos iguais e diferentes" (2007, no prelo). Acreditamos que essa "organização que estabelece relações" pôde ser observada no nosso estudo do *Ma*, o que já era detectado pela autora, quando afirma:

> Ao contrário, o ciberespaço, com desconcertante mobilidade ubíqua, nos ensina a ver aquilo que a cultura oriental, na sua sabedoria milenar, já dominava através da analogia que permitia operar entre similaridades e diferenças e construir surpreendentes valores que se apresentavam tão perenes, quanto móveis e fluidos (2007, no prelo).

Ao ser estabelecida a correspondência entre a cibercultura e a cultura oriental, torna-se possível que esta pesquisa colabore de alguma maneira para a compreensão do ciberespaço. O arquiteto Kevin Nute[71] já estabelece uma curiosa correlação do *Ma* com o espaço-tempo intervalar ambíguo entre um endereço e outro, dentro do *website.* Assim como o *Ma*, o *site* da internet só existe enquanto está sendo visitado por um navegador, evidenciando a importância da presença física e fenomenológica e a instantaneidade do evento.

Numa outra vertente, o estudo apresenta uma visão das experiências plurissensoriais, marcada pela diferença em relação ao mundo contemporâneo, que anestesia cada vez mais o corpo. Essa forma de cognição não baseada na lógica, mas na percepção e vivência humana é uma das chaves do entendimento do *Ma*.

É importante lembrar que a cultura japonesa dá uma ênfase à conexão com a compreensão do mundo via percepção corporal. Faz parte desse entendimento,

71 Kevin Nute é professor de arquitetura da Universidade de Oregon e estudioso da arquitetura japonesa e da sua influência nas obras de Frank Lloyd Wright.

a afirmação do arquiteto Nakaoka Yoshisuke[72], de que é primordial conhecer o pensamento do *manaísmo* (*mana*=vida) para compreender a cultura japonesa. *Manaísmo* pressupõe uma comunicação através da alma, *tamashii*, que se aloja nos seres animados e inanimados do universo. Outra compreensão similar é a de alguns pesquisadores, de que *Ma* seja o abrigo da energia *Ki.* Para os japoneses, o *Ki* é o elemento do qual se originam todas as coisas do universo, que penetra no organismo humano pela respiração e se torna energia vital que alimenta e move o espírito.

Em tal concepção do universo, estudamos a espacialidade *Ma,* que representa uma cultura que não tem os conceitos, mas a vivência dos seres humanos como referência e mostra o seu modo de construção pela reprodução polissensível. As características delineadas nos casos estudados na arquitetura e no cinema revelam principalmente a ambigüidade, a inserção de metáforas e analogias e o baixo nível de definição informacional, que exigem a participação do receptor através da sua montagem na construção da espacialidade. Cria-se uma visualidade muitas vezes invisível, isto é, não aparente aos olhos, mas essencialmente voltada para a comunicabilidade.

Expõe-se, assim, o seu caráter icônico e de matriz comunicativa que se processa pela dúvida, pela possibilidade de multiplicidade de leituras e pela complementação do signo pelo leitor. Propõe-se um jogo para o receptor que, ao aceitá-lo, utiliza as metáforas e analogias como também a memória, e esse mecanismo pode reservar o prazer da heurística. Principalmente no caso da arquitetura, o corpo constrói a espacialidade, sempre em formação e transformação com a presença do acaso e da descoberta e cria novos vínculos, assinalando uma dinâmica do espaço e da cultura. Se representar o mundo é uma “forma de transformá-lo em texto passível de leitura e, sobretudo, de produzir um modo de ler e de conhecer” (FERRARA, 2007, no prelo), pode-se concluir que a espacialidade *Ma* é um elemento síntese da cultura japonesa.

No entanto, existe uma questão que se apresentou durante a trajetória da nossa

72 Nakaoka Yoshisuke é professor de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de Hyogo. A afirmação teve lugar na palestra proferida no Simpósio Internacional de Estudos Japoneses na América do Sul, no dia 12 de março de 2006 na Fundação Japão.

pesquisa. Algumas espacialidades ocidentais, que também representavam processos de mediação, mostraram-se similares ao tema do nosso estudo. Por exemplo, no cinema, foi possível levantar a dúvida nos planos totalmente negros ou brancos nas obras do diretor polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996) nos filmes *A Liberdade é Azul* e *A Igualdade é Branca*. No campo da arquitetura, no estreito e escuro espaço-túnel de intermediação da Catedral de Brasília ou na marquise do Parque Ibirapuera, ambos do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer ou, ainda, no vão livre do Masp, de Lina Bo Bardi, para citar alguns exemplos.

Sabe-se que a mediação é algo pertencente à realidade semiótica e, portanto, inerente à espacialidade, não possui "passaporte". No entanto, o fato de encontrar resultados similares, revelados como pausas ou intervalos, não indica que o processo construtivo e perceptivo seja igual. Ao contrário, ao adotar uma correspondência ingênua e frágil, em vez de abrir uma porta de comunicação entre o Ocidente e o Oriente, a tradução apressada pode encerrá-la. No caso específico do *Ma*, essa suposta "tradução" a toda e qualquer pausa, equivaleria a transformá-lo – a exemplo do que já foi feito com outras imagens do Japão – num produto, sem identificá-lo como processo singular. Contudo, isso é um novo trabalho ainda a ser realizado.

No início desta tese, abordamos a incompreensão do *Ma* pelo mundo ocidental e, no intuito de promover a aproximação de culturas, analisamos esse tema pela perspectiva da semiótica, definindo-o como um pré-signo, uma possibilidade, reconhecível como signo apenas no momento em que se apresenta como fenômeno e faz-se semioticamente discriminável. Enfocamos, portanto, a organização processual da construção de uma comunciação engendrada por um operador cognitivo (e perceptivo) denominado *Ma*.

Tentamos estabelecer, dessa forma, um diálogo entre um universo que privilegia a razão e a definição e um outro organizado com base em uma lógica distinta, na qual predominam a ambigüidade, a indeterminação, o acaso e a heurística. Enfim, propusemos um "olhar-entre" para o estudo de um "entre-espaço" da comunicação, que, como demonstramos, pode ser um caminho para novas experiências cognitivas.

5. Bibliografia

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ANDO, Tadao. **Kenchiku o kataru.** (Falar sobre a arquitetura). 10. ed. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppankai, 2000. 259 p. (1. ed. 1999).

_______. Daiarôgu: kenchiku, âto, shakai. (Diálogo: arquitetura, arte, sociedade) **Bijutsu techô**, Tokyo, n. 773, p. 86-98, jul. 1999.

_______. **Rensenrenpai.** (Contínuas lutas, contínuas perdas). 11. ed. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppansha, 2004. 226 p. (1. ed. 2001).

ARRUDA, Heloisa Fonseca de. **O espaço cinematográfico:** a incidência do plano vazio na obra de Yasujiro Ozu. 1992. 205 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

BEKKU, Sadanori. Nihongo no rizumu to Ma. In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p.75-93.

BERQUE, Augustin **Kûkan no nihon bunka**. Tradução Makoto Miyahara. 4. ed. Tokyo: Chikuma Shôbô, 2001. 335 p. (1. ed. 1994). Tradução de: Vivre l'espace au Japon (1982).

_______. **Le sens de l'espace au Japon:** vivre, penser, bâtir. Paris: Éditions Arguments, 2004. 227 p.

_______. **Du geste à la cité:** formes urbaines et lien social au Japon. Paris: Éditions Gallimard, 1992. 247 p.

_______. **Fûdo no nihon**. 5. ed. Tradução Katsuhide Shinoda. Tokyo: Chikuma Shobô, 2000. 428 p. (1. ed. 1992). Tradução de: Sauvage et L'artifice: les Japonais devant la nature (1986).

_______. **Nihon no fûkei, seiyô no fûkei:** soshite zôkei no jidai (Paisagem do Japão, paisagem do Ocidente: e a era da paisagem construída). Tokyo: Kodansha, 1990. 190 p.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine. **L'esthétique du temps au Japon**: du zen au virtuel. Paris: Galilée, 2001. 209 p.

BUNGE, Mario. **Física e Filosofia.** São Paulo: Perspectiva, 2000. 343 p.

BURCH, Noel. Ozu Yasujiro. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 29-56. Artigo originalmente publicado em 1979.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p. Tradução de: L'image-temps (1985).

EDELMAN, Frederic. Jikan, kûkan, nihon: aki-ha. (Tempo, Espaço, Japão: folhas outonais). In: MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após 20 anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, [2000]. p. 29. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan. Originalmente publicada no Le Monde, Paris, 12 out. 1978, com o título: Temps, Espace, Japon: la chute d'une feuille à l'automne.

EISENSTEIN, Sierguéi. **A forma do filme.** Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 235 p. Tradução de: Film form (1949).

ELIADE, MIRCEA. **Mito e realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994. 179 p. Tradução de: Myth and reality (1963).

FARIAS, Agnaldo. Os exemplos de dois museus japoneses/The examples of two Japanese museums. In: **RUMOS artes visuais Itaú Cultural 2005-2006.** São Paulo: Itaú Cultural, 2006. p. 241-250.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 197 p. (1. ed. 1981).

_______. **Olhar periférico.** São Paulo: EDUSP, 1993. 277 p.

_______. **Leitura sem palavras.** São Paulo: Ática, 2002a. 72 p. (Coleção Princípios)

_______. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002b.189 p. (Coleção Textos Design)

_______. (Org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo: Anablume, 2007. 255 p.

_______. Arquitetura e linguagem: investigação contínua. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; FECHINE, Yvana (Eds.). **Visualidade, urbanidade, intertextualidade.** São Paulo: Hacker Editores, 1998. p. 25-32.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82 p.

FUCCELLO, Fabrizio. **Spazio e architettura in Giappone**. Firenze: Edizioni-Cadmo, 1996. 141 p.

FUJII, Hiromi. Dispersed, Multilayered Space. **The Japan Architect**, Tokyo, n. 381, p. 6-25, jan. 1989.

FUTAGAWA, Yukio (Ed.). **Ando Tadao:** kenshiku shuhô (Ando Tadao: procedimento arquitetônico). Tokyo: A.D.A.EDITA, 2005. 315 p.

GREINER, Christine. **Butô:** pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998. 135 p.

HAMMAD, Manad. **Présupposés sémiotiques de la notion de limite.** Artigo cedido pelo autor em 2006.

HATTORI, Yukio. **Hanamichi no aru fûkei:** kabuki to bunka (Paisagem que possui hanamichi: kabuki e cultura). Tokyo: Hakusuisha, 1996. 252 p.

HAYASHI, Shuichi. Pari wa ima, nihon no aki (Agora, em Paris, o outono japonês). In: MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após 20 anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, [2000]. p. 32. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan. Originalmente publicada no Jornal Mainichi. Tokyo, 3 nov. 1978.

HUXIABLE, Ada Louise. Nihon no biishiki ni tsuite. In: MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após 20 anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan

Kyôryokukai, [2000]. p. 38. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan. Originalmente publicada no The New York Times, New York, 25 mar. 1979, com o título: On the Japanese aesthetic.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos noétos:** a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva, 1992. 138 p.

_______. **Kósmos poietikós**: criação e descoberta na filosofia de Charles S. Peirce. 1944. [S.I.]. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Inédita.

IGARASHI, Jun. Sense of distance from fixed points. **The Japan Architect,** Tokyo, n. 64, p. 22-27, winter, 17 jan. 2007.

INOUE, Mitsuo. **Nihon kenchiku no kûkan** (O espaço da arquitetura japonesa). 20. ed. Tokyo: Kagoshima Shuppankai, 2002. 293 p. (1. ed. 1969).

ISHIGURO, Setsuko. Odori no rizumu to Ma. In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p. 180-203.

ISOZAKI, Arata. **Mitate no shuhô** (A técnica do *mitate*). Tokyo: Kajima Shuppansha, 1990. 330 p.

_______. 'Ma' no kikan, nijûnengo. In: MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após vinte anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, [2000]. p. 6-9. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan.

_______. **Anywhere.** Tokyo: NTT Shuppan, 1995. 361 p.

_______. **Kenchiku ni okeru "nihonteki na mono"** ("O japonês" na arquitetura). Tokyo: Shinchôsha, 2003. 332 p.

_______. As witness to postwar Japanese Art. Tradução Sabu Kohso. In: MUNROE, Alesandra. **Japanese art after 1945.** New York: Harry N. Abrams. 1994. p. 27-31.

ITOH, Teiji. **Nihon dezainron** (A teoria do design). 26. ed. Tokyo: Kashima Shuppansha, 1995. 216 p. (1. ed. 1966).

_______. **The classic tradition in Japanese architecture**: modern versions of sukiya style. Fotografias Yukio Futagawa. 2. ed. New York: Weatherhill-Tankosha, 1978. 279 p.

JINGU, Hideo. Ma no shinri (A psicologia do *Ma*). In: MINAMI, Hiroshi. (Org.) **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses.) Tokyo: Kodansha, 1983. p. 24-37.

JOUFFROY, Alain. Pari kara no tsûshin nihon no jikûkan 'Ma' ten: nihon rikai ni taisuru hitotsu no chosen. In: MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após 20 anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, [2000]. p. 38. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan. Originalmente publicada na: Revista Sogetsu n. 121, dez. 1978, com o título: Rapport from Paris: MA Exhibition: Space-Time of Japan, a challenge to our view of Japan.

KAWAGUCHI, Hideko. Nihon buyô no Ma (O *Ma* do *buyô* japonês). In: MINAMI, Hiroshi. **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p.167-179.

KAWAI, Hayao. **Chuô kôzô**: nihon no shinsô (A estrutura do vazio: a camada subterrânea japonesa). Tokyo: Chuôkôronsha, 1999. 274 p.

_______. **Mukashi banashi to nihonjin no kokoro** (As lendas e a psiquê dos japoneses). Tokyo: Iwanami Shoten, 1982. 411 p.

_______. **Nihongo to nihonjin no kokoro** (A língua japonesa e o espírito dos japoneses). Tokyo: Iwanami Shoten, 2002.196 p.

_______. et al. **Nihonjin to Ma** (Os japoneses e o *Ma*). Tokyo: Kodansha, 1981. 256 p.

KEN'MOCHI, Takehiko. **Ma no nihon bunka** (A cultura japonesa do *Ma*) Tokyo: Chôbunsha, 1992. 225 p.

KIMURA, Bin. **Hito to hito to no aida** (O espaço entre os homens). 29. ed. Tokyo: Kôbundô, 2000. 238 p. (1. ed. 1972).

KIMURA, Bin et al. **Nihonjin to Ma: dentô bunka no gensen** (Os japoneses e o *Ma*: a fonte da cultura tradicional). Tokyo: Kodansha, 1981. 249 p.

KOJIRO, Yuichiro. **Ma, nihon kenchiku no ishô** (*Ma*, o desenho da arquitetura japonesa). 2. ed. Tokyo: Kajima Shuppansha, 2001. 204 p. (1. ed. 1999).

KOMPARU, Kunio. **Nô he no sasoi:** johakyû to Ma no saiensu (O convite ao nô: a ciência do johakyû e *Ma*). 5. ed. Kyoto: Tankôsha, 1991. 281 p. (1. ed. 1980).

_______. **The noh theater.** New York: John Weatherhill, 1983. 376 p. Tradução de: Nô he no sasoi: johakyû to Ma no saiensu.

KUROKAWA, Kisho. **Kyôsei no shisô** (A filosofia da simbiose). 3. ed. Tokyo: Tokkan Shoten, 1999. 710 p. (1. ed. 1996).

LÉVY-STRAUSS, Claude. Japão frente e verso. Tradução Samuel Titan Jr. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 22 maio 2005. Caderno Mais!, p. 12.

LOTMAN, Iuri. **Cultura e explosion**: lo previsible e y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Tradução Delfina Muschietti. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. 237 p. Tradução de: La cultura e l'esplosione (1992).

_______. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura e del texto. Edição e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. 267 p.

_______. **La Semiosfera II:** semiotica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Edição e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. 254 p.

MA: nijûnengo no kikanten: catálogo (Exposição o retorno do *Ma*, após 20 anos). Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, [2000]. 72 p. Exposição realizada entre 3 out. 2000-26 nov. 2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica:** a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 191 p.

MAKI, Fumihiko. **Miegakure suru toshi** (Metrópole que se oculta). 14. ed. Tokyo: Kajima, 2002. 230 p. (1. ed. 1980).

MATSUBA, Kazukiyo. **Ando**: Ando Tadao, kenchikuka no hassô to shigoto (Ando: Ando Tadao, a criatividade e o trabalho de um arquiteto). 5. ed. Tokyo: Kodansha International, 2000. 253 p.

MATSUOKA, Seigo. **Nippon-ryû:** naze kanariya wa uta wo wasuretaka (Estilo japonês: por que o canário esqueceu o canto?). Tokyo: Asahi Shimbunsha, 2000. 314 p.

_______. **Nihonsuki** (*Suki* japonês). Tokyo: Shunsyusha, 2000. 375 p.

_______. **Ma no hon**: the book of *Ma*. Tokyo: Kosakusha, 1980.189 p.

_______. Ma and Basara. In: NIPPONJIN japonês: o Japão do ponto de vista de 23 artistas: catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1995.

MINAMI Hiroshi. **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. 268 p.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. 190 p.

NAKAMURA, Tanio. Tôyôga ni okeru Ma no geijutsu (A arte do *Ma* nas pinturas japonesas). In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p. 238-265.

NISHIYAMA, Matsunosuke. Dentô geijutsu ni okeru Ma. In: KEN'MOCHI, Takehiko et al. **Nihonjin to Ma** (Os japoneses e o *Ma*). Tokyo: Kodansha, 1981. p. 63-116.

NITSCHKE, Gunter. Ma: the Japanese sense of place: in old and new architechture and planning. **Architectural design,** Tokyo, n. 36, p. 116-156, march 1966.

NUTE, Kevin. **Ma and the Japanese sense of place revisited:** by way of cyberspace. Disponível em: <http:www.arch.hawaii.edu/site/Events/Symposia/EW99/pdfs/nute.pdf/> Acesso em: 10 jan. 2005.

OCHIAI, Kiyohiko. Eizô geijutsu no Ma: syu to shite eiga kara no shiron (*Ma* da arte imagética: ensaio do ponto de vista do cinema). In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p. 222-239

OGURA, Akira. Ma to rizumu (*Ma* e ritmo). In: NIHONJIN to Ma (Os japoneses e o *Ma*). Tokyo: Kodansha, 1981. p. 165-202.

OKANO, Michiko. **O ideograma como metáfora da cultura japonesa e seus processos de significação.** 123 f. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

OSHIMA, Hitoshi. **O pensamento japonês.** Tradução Lenis G. de Almeida. São Paulo: Escuta, 1992. 154 p.

PALLASMAA, Juhani. **The eyes of the skin:** architecture and the senses. Cornwall: Tj International, 2005. 80 p.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica.** Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999. 155 p. Tradução de: Die perspektive als symbolische form (1927).

PEIRCE, Charles S. **Collected papers of Charles S. Peirce.** C. Hartshorne; P. Weiss (Ed.), v. 1-6; W. Burks (Ed.) , v. 7-8. Cambridge: Harvard University Press, 1931-58.

_______. **The writings of Charles S. Peirce:** a chronological edition. Edição Max Fisch et al. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 5 v.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura:** icônico e verbal, Oriente e Ocidente. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

PILGRIM, Richard B. Ma: a cultural paradigm. **Chanoyu quarterly,** v. 46, p. 32-53, 1986.

RICHIE, Donald. Introdução a Ozu. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 15-27. Artigo originalmente publicado em 1974.

RUIZ DE LA PUERTA, Félix. **Lo sagrado e lo profano en Tadao Ando.** Madrid: Album Letras Artes, 1995. 124 p.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense,1983. 114 p.

_______. **A assinatura das coisas:** Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 211 p.

_______. **Estética:** de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento,1994. 220 p.

_______. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática. 1995. 199 p.

_______. **A percepção**: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1998. 120 p.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método.** 3. ed. São Paulo: Nobel, 1992. (1. ed. 1985)

_______. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004. 384 p. (1. ed. 1996).

_______. **Por uma geografia nova:** da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: EDUSP, 2002. 285 p. (1. ed. 1978).

SATO, Tadao. O estilo de Yasujiro Ozu. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 63-93. Artigo originalmente publicado em 1978.

SILVEIRA, Lauro Barbosa. Apresentação de Interpretantes dos Signos Dicentes. In: 7ª JORNADA DE ESTUDOS PEIRCEANOS, 7., 2004, São Paulo; ADVANCED SEMINAR ON PEIRCE'S PHILOSOPHY AND SEMIOTICS, 2., 2004, São Paulo. **Textos...** São Paulo: Centro de Estudos Peirceanos, PUC-SP, 2004. p. 23-27.

TADAO Ando: museum guide. 4. ed. Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 2003. 158 p. (1. ed. 2001).

TAKECHI, Tetsuji. Kabuki no Ma (*Ma* do kabuki). In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p.153-166.

TANIZAKI Jun'ichiro. **In'ei raisan.** 9. ed. Tokyo: Chûôkôronsha, 2003. 213 p. (1. ed. 1975).

_______. **Em louvor da sombra**. Tradução Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 67 p.

THOMPSON, Fred. **The effects of memory. 1981.** Artigo cedido pelo autor em 2002.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. Espaço e narrativa nos filmes de Ozu. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu**: o extraordinário cineasta do cotidiano. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 127-153. Artigo originalmente publicado em 1986.

TOKUMARU, Yoshihiko. Ma wa byôshi ka rizumu ka. (Seria *Ma*, byôshi ou ritmo?) In: MINAMI, Hiroshi (Org.). **Ma no kenkyû:** nihonjin no biteki hyôgen (Pesquisa sobre o *Ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983. p. 96-112.

TOSHI DEZAIN KENKYU TAI (GRUPO DE PESQUISA DE DESIGN URBANO). **Nihon no toshi kûkan**. 17. ed. Tokyo: Shôkokusha, 2006. 185 p. (1. ed. 1968).

UEDA, Atsushi. **Kûkan no enshutsuryoku** (A força interpretativa do espaço). Tokyo: Chikuma Shobô, 1985. 266 p.

_______. **Kyôchôka**: community kenkyû (Casas citadinas de Kyoto: estudo de comunidades). Tokyo: Kagoshima Shuppankai, 1976. 340 p.

_______. **Jujutsu ga tsukutta kuni nihon** (Japão, o país que a magia formou). Tokyo: Kôbunsha, 2002. 365 p.

VALÈRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. 220 p. (1. ed. 1979).

WATSUJI, Tetsuro. **Fûdô.** 32. ed. Tokyo: Iwanami Shoten, 1995. 299 p.

YOSHIDA, Kiju. **O anticinema de Yasujiro Ozu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 308 p.

YOSHIMURA, Teiji. **Nihon no kûkan kôzô** (A estrutura espacial do Japão). Tokyo: Kagoshima

Shuppankai, 1997. 232 p.

ZAINO, Hiroshi. **Kaiwai**: nihon no toshin kûkan (Kaiwai: o espaço urbano japonês). 6. ed. Tokyo: Kajima Shuppansha, 1993. 247 p. (1. ed. 1978).

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, S. J.; A. Ambrósio de Pina; S. J. A. São Paulo: Nova Cultura, 1999. 416 p.

ARNHEIM, Rudolf. **O poder do centro**: um estudo da composição nas artes visuais. Tradução Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1988. 301 p. Tradução de: The power of the center: a study of composition in the visual arts (1988).

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p. (1. ed. 1992). Tradução de: Estetika Sloviésnova Tvórtchestva (1979).

BARTHES, Roland. **Empire of signs**. Tradução Richard Howard. Canada: Harper Collins, 1992. 110 p. Tradução de: L'empire des signes (1970).

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida.** Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 258 p. Tradução de: Liquid Modernity (2000).

BENJAMIN, Walter Benjamin. **Illuminations.** Tradução Harry Zohn. New York: Shocken Books, 1969. 278 p.

BERTHOZ, Alain. **The brain's sense of movement.** Tradução Giselle Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 337p. Tradução de: Le Sens du Mouvement (1997).

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma:** lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 1994. 237 p.

_______. **Yugen**: cuaderno japonés. [S.l.]: Syntaxis, 1993. 27 p.

DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano, 1994. São Paulo: Companhia das Letras. 330 p.

_______. **The feeling of what happens:** body and emotion in the making of consciousness. New York: Harcourt, Inc, 1999. 385p.

_______. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 474p.

_______. **Em busca de Espinosa:** prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 385p.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral.** Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993. 419 p. Tradução de: Cours de médiologie générale (1991).
_______. **Transmitir:** o segredo e a força das idéias. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira.

Petrópolis: Vozes, 2000. 179 p. Tradução de: Transmettre (1997).

DENNETT, Daniel C. **Tipos de mentes:** rumo a uma compreensão da consciência. Tradução Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 166p. Tradução de: Kinds of minds. (1996).

DOI, Takeo. **Amae no kôzô**. (A estrutura do *amae*). Tokyo: Kôbundô, 1971. 229 p.

GAGE, Leighton David. **O filme publicitário.** São Paulo: Atlas, 1991. 218 p.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami:** cena e pensamento nô. São Paulo: Perspectiva, 1991. 376 p.

HASHIMOTO, Madalena. **Pintura e escritura do mundo flutuante:** Hishikawa Moronobu e ukiyo-e, Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi. São Paulo: Hedra, 2002. 446 p.

HAYAKAWA, Monta. **Harunobu no Edo, Edo no Haru**. (*Edo* de Harunobu, primavera de *Edo*). Tokyo: Bungei Shunjû, 2002. 187 p.

_______. **The *shunga* of Suzuki Harunobu:** *mitate-e* and sexuality in *Edo*. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2001. 134 p. (Nichibunken Monograph Series, n. 4)

HAYASHI, Kazutoshi. **Nihon bunkaron josetsu** (Introdução à teoria da cultura japonesa). Tokyo: Aoyamasho, 1998. 252 p.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Tradução Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. 229 p. Tradução de: Unterwegs zur sprache (1959).

HISAMATSU, Shin'ichi. On the record of Rinzai. In: **The Eastern buddhist.** Tradução Christopher A. Ives. [S.I.]: Tokyo, 1981-1987. XIV1, XIV2 (1981), XV1 (1982), XVI1 (1983), XVII2 (1984), XVIII2 (1985), XX1 (1987)

IIJIMA, Yoichi. Toward japaneseness. **The Japan Architect,** Tokyo, v. 18, n. 2, p.28-33. summer 1995. Special edition Kisho Kurokawa.

ISOYA, Shinji. Nihon teien no kûkan (O espaço do jardim japonês). **The aesthetics of Japan,** Tokyo, n. 16,1991.

ITOH, Teiji. **Wabi sabi suki:** The essence of Japanese beauty. Tokyo: Cosmo Public Relations, 1993. 111 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2003. 162 p. (1. ed. 1999).

KATO, Hidetoshi. **Nihonjin no shûhen** (O entorno dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1975. 219 p.

KATO, Shuichi. Nihon shakai, bunka no kihonteki tokuchô (As características básicas da sociedade e cultura japonesa). In: TAKEDA, Kiyoko (Ed.). **Nihon bunka no kakureta kata** (O arquétipo da cultura japonesa). Tokyo: Arku Shuppan, 1991. p. 17-48.

_______. **Zasshu bunka:** nihon no chiisana kibô (A cultura híbrida: uma pequena esperança japonesa) . Tokyo: Kodansha, 1974. 251 p.

KAWATAKE, Toshio; TAKASHINA, Shuji; SUZUKI, Hiroyuki. Nihon bunka no kûkan (O espaço da cultura japonesa). **The aesthetics of Japan,** Tokyo, n. 16, 1991.

LEE, O-Young. **Chigimi shikô no nihonjin** (Os japoneses e a sua tendência de miniaturização). 10. ed. Tokyo: Kodansha, 1991.348 p.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Kanashiki nettai** (Tristes trópicos)**.** Tradução Junzo Kawada. Tokyo: Chuokoronsha, 2005. v. 2. (Chuko Classics). Tradução de: Tristes Tropiques.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p.

MAEKAWA, Tetsuwo. **Fenollosa: agent of cultural transmission.** Kyoto: Seirin Press, 1996. 155 p.

MINAMI Hiroshi. **Nihonteki jiga** (O self japonês). 21. ed. Tokyo: Iwanami Shoten, 1995. 205 p. (1. ed. 1983). (Iwanami Shinsho).

_______. **Nihonjinron:** Meiji kara kon'nichi made (A japonologia: de Meiji até os nossos dias). Tokyo: Iwanami Shoten, 1996. 293 p. (1. ed. 1994).

_______. (Ed.). **Nihonjin no seikatsu bunkajiten** (O dicionário cultural do cotidiano dos japoneses). Tokyo: Keisô Shobô, 1991. 461 p. (1. ed. 1983).

NAKAI, Masakazu. **Bigaku nyûmon.** (Introdução à estética). Tokyo: Asahi Shinbum, 1975. 229 p.

NAKAMURA, Hajime. **Ways of thinking of Eastern peoples:** India-China-Tibet-Japan. Honolulu: The University Press of Hawaii, 1964. 712 p.

NAKANE Chie. **Tateshakai no ningen kankei** (O relacionamento interpessoal numa sociedade verticalizada). Tokyo: Kodansha, 1967. [189 p.]

NAKANO, Koji. **Seihin no shisô** (A estética da pobreza). Tokyo: Sôshisha, 1992. 220 p.

NAKAZAWA, Shin'ichi. **Phisosophia japonica.** Tokyo: Shueisha, 2001. 375 p.

NISHIDA Kitaro. **Intelligibility and the philosophy of nothingness.** Tradução Robert Schinzinger. Tokyo: Maruzen, 1958. 251 p.

_______. **An inquiry into the good.** Tradução Masao Abe, Christopher Ives. London: Yale University Press, 1990. 184 p. Tradução de: Zen no kenkyû.

OE, Kenzaburo. **Aimai na nihon no watashi** (Eu, de um Japão aimai). Tokyo: Iwanami Shoten, 1995. 232 p.

OOHASHI, Ryosuke **"Kire" no kôzô:** nihonbi to gendai sekai (A estrutura do "corte": a beleza japonesa e o mundo contemporâneo). 4. ed. Tokyo: Chuôkôronsha, 2000. 316 p. (1. ed. 1986).

OZU, Yasujiro. Humanismo e Técnica. **Kinema Jumpo,** Tokyo, nº80, dezembro de 1953.

PLAZA, Júlio. **Sobre tradução inter-semiótica.** 1984. 303 f. Dissertação. (Mestrado em

Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1985.

PAZ, Octavio. **Convergências:** ensaios sobre arte e literatura. Tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco ,1991. 240 p. (1. ed. 1973).

PRATSCHKE, Anja. **Configurações do vazio:** arquitetura e não lugar. 165 f. 1996. Dissertação (Mestrado em Engenharia) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1996.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996. 199 p. Tradução de: La fin des certitudes: temps, chaos et les lois de la nature (1996).

_______. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. 3. ed. Tradução Miguel Faria, Maria J. M. Trincheira. Brasília: Editora UNB, 1997. 247 p. (1. ed. 1984). Tradução de: La Nouvelle Alliance: métamorphose de la science (1986).

POPPER, Sir Karl R. **Conhecimento objetivo:** uma abordagem evolucionária. Tradução Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999. 394 p. Tradução de: Objective knowledge: an evolucionary approach (1973).

RUDOFSKY, Bernard. **Kimono maindo.** Tradução Tetsuo Shinjo. 3. ed. Tokyo: Kajima Shuppansha, 1996. 294 p. (1. ed. 1973). Tradução de: Kimono mind (1965).

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 370 p. Tradução de: Orientalism (1978).

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas.** Tradução Max Altman. São Paulo: Editora 34, 2002. 205 p. Tradução de: L'invention des sciences modernes (1993).

SUZUKI Daisetsu. **Tôyôteki na mikata** (A visão oriental). Tokyo: Shunju-sha, 1992. 226 p.

_______. **Zen and Japanese culture**. 4. ed. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1993. 478 p. (1. ed. 1988).

SUZUKI, Ei-ichi. Kabuki butô kûkan no yôso (Os elementos do espaço de dança kabuki). In: OTSUKA, Shin'ichi (Ed.). **Kabuki no kûkanron** (A teoria espacial de kabuki). Tokyo: Iwanami Shoten, 1998. (Iwanami koza kabuki bunraku, v. 6)

TADA, Michitaro. **Shimpen no nihon bunka** (A cultura japonesa próxima). Tokyo, Kodansha, 1988. 286 p.

TANGE, Kenzo et al. **Ise:** nihon kenchiku no genkei (Ise: o modelo original da arquitetura japonesa). Tokyo: Asahi Shimbunsha, 1962. 247 p.

TATSUMI, Satoshi. **Furoshiki bunka to fukuro no bunka** (A cultura do *furoshiki* e a cultura da sacola). Kyoto: Kôyô Shobô, 2001. 268 p.

TAUT, Bruno. **Nippon** (Japão). Tradução Toshio Mori. Tokyo: Kodansha, 1991. 207 p. Tradução de: Das

japanische haus und sein leben (1936).

TOKORO, Isao. **Ise Jingu** (Templo Ise). 9. ed. Tokyo: Kodansha, 1997. 233 p.

UMEHARA, Takeshi. **Nihon bunkaron** (A teoria da cultura japonesa). 27. ed. Tokyo: Kodansha, 1993. 82 p.

WAKAYAMA, Shigeru. **"Kumitateru nihon no bunka" no kuni** (O país da cultura de encaixes). Tokyo: Bungei Shunju, 1984. 202 p.

WAKISAKA, Geny. **Man'yôshû:** vereda do poema clássico japonês. São Paulo: Editora Hucitec, 1992. 264 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 211 p.

YAMADA, Shoji. **Nihon bunka no mohô to sôzô:** originarity to wa nanika (A cópia e a criação na cultura japonesa: o que é a originalidade?). Tokyo: Kakukawa Shoten, 2002. 229 p.

YOSHIMURA, Teiji. **Nihon no kûkan kôzô** (A estrutura espacial do Japão). 5. ed. Tokyo: Kajima Shuppansha, 1997. 232 p. (1. ed. 1982).

_______. **Nihon bi no tokushitsu** (A especificidade do belo japonês). 16. ed. Tokyo: Kajima Shuppansha, 1989. 247 p. (1. ed. 1967).

YUKAWA, Hideki. Modern trend of Western civilization and cultural peculiarities in Japan. In: MOORE, Charles A. (Ed.). **Philosophy and culture East and West:** East-West philosophy in practical perspective. Honolulu: University of Hawaii Press, 1968. p. 188-198.

Filmografia

ANO NATSU ichiban shizuka na umi (O mar mais silencioso daquele verão). Direção/Roteiro/Edição: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori, e Takio Yoshida. Direção artística: Osamu Sasaki. Intérpretes: Takeshi Kitano, Kuroudo Maki, Hiroko Oshima, Sabu Kawahara, Nenzo Fujiwara, Susumu Terajima e outros. Música: Joe Hisaichi. Bandai Home Video; 1991; 1 VHS (101 min.), Cor, Japonês.

BAKUSHU (Também fomos felizes). Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Setsuko Hara, Shuji Sano, Chikage Awashima, Kuniko Miyake, Chichu Ryu, Haruko Sugimura e outros. Música: Senji Ito. SHV Shochiku Home Video. 1951; 1 VHS (124 min.), P&B, Japonês.

BANSHUN (Pai e Filha). Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Chichu Ryu, Setsuko Hara, Haruko Sugimura, Yumeji Tsukioka, Jun Usami e outros. Música: Senji Ito. SHV Shochiku Home Video. 1949; 1 VHS (107min.), P&B, Japonês.

CHICHI Ariki. (Era uma vez um pai). Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Tadao Ikeda, Takao Yanai e

Yasujiro Ozu. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Chichu Ryu, Shuji Sano, Takeshi Sakamoto, Shin Saburi, Mitsuko Mito, Masayoshi Otsuka e outros. Música: Kyoichi Saiki. SHV Shochiku Home Video. 1942; 1 VHS (88 min.), P&B, Japonês.

DOLLS. Direção/Roteiro/Edição: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori e Takio Yoshida. Edição: Yoshinori Ota. Figurino: Yohji Yamada. Direção de Arte: Norihiro Isoda. Intérpretes: Miho Kanno, Hidetoshi Nishijima, Tatsuya Mihashi, Chieko Matsubara, Kyoko Fukada, Tsutomu Takeshige e outros. Fotografia: Katsumi Yanagishima. Música: Joe Hisaichi. Office Kitano; California Filmes; 2002; 1 DVD (109 min.), Fullscreen, Cor, Japonês com legenda em português e inglês.

HANABI. Direção/Roteiro/Edição: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori, Yasushi Takushoku e Takio Yoshida. Fotografia: Hideo Yamamoto. Direção artística: Norihiro Isoda. Intérpretes: Takeshi Kitano, Kayoko Kishimoto, Ren Osugi, Hakuryu, Tetsu Watanabe, Susumu Terajima e outros. Música: Joe Hisaichi. Office Kitano; Bandai Home Video; 1997; 1 VHS (103 min.), Cor, Japonês.

LA DOBLE Vie de Véronique (A dupla vida de Véronique). Direção/Roteiro: Krzysztof Kieslowski. Produção: Sideral Productins Studio Filmowe Tor em associação com Le Studio Canal +. Fotografia: Slawomir Idziak. Direção de Arte: Patrice Mercier. Edição: Jacques Witta. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz. Intérpretes: Irène Jacob, Philippe Volter, Aleksander Bardini, Louis Ducreux, Sandrine Dumas e outros. Música: Zbigniew Preisner. Versátil Home Video/MK2. 1991; 1 DVD (93 min.), Cor, Francês, com legenda em português.

OCHAZUKE no aji (O sabor do chá verde sobre o arroz) Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Shin Saburi, Michiyo Kogure, Koji Tsuruta, Chikage Awashima, Keiko Tsushima, Kuniko Miyake, Eijiro Yanagi, Chichu Ryu e outros. Música: Ichiro Saito. SHV Shochiku Home Video. 1952; 1 VHS (115 min.), P&B, Japonês.

OHAYO (Bom dia). Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Montagem: Yoshiyasu Hamamura. Intérpretes: Keiji Sada, Yoshiko Kuga, Chichu Ryu, Kuniko Miyake, Haruko Sugimura, Masahiko Shimazu, Kyoko Izumi e outros. Música: Toshiro Mayuzumi. SHV Shochiku Home Video. 1959; 1 VHS (94 min.), P&B, Japonês.

TOKYO Monogatari (Era uma vez em Tokyo). Direção: Yasujiro Ozu. Roteiro: Kogo Noda e Yasujiro Ozu. Produção: Takeshi Yamamoto. Cinematografia: Yuharu Atsuta. Direção de Arte: Tatsuo Hamada. Intérpretes: Chichu Ryu, Setsuko Hara, Chieko Higashiyama, Haruko Sugimura, So Yamamura e outros. Música: Takanobu Saito. SHV Shochiku Home Video. 1953; 1 VHS (135 min.), P&B, Japonês.

VERÃO Feliz (Kikujiro no Natsu). Direção/Roteiro: Takeshi Kitano. Produção: Masayuki Mori, e Takio Yoshida. Direção de fotografia: Katsumi Yanagishima. Desenho de Produção: Tatsuo Ozeki. Edição: Yoshinori Oota. Fotografia: Katsumi Yanagishima. Intérpretes: Takeshi Kitano, Yusuke Sekiguchi, Kayoko Kishimoto, Kazuko Yoshikuni, Akaji Maro e outros. Música: Joe Hisaichi. Office Kitano; Cult Filmes; 1999; 1 VHS (116 min.), Cor, Japonês com legenda em português.

TROIS Colleurs: Bleu (A liberdade é azul). Direção/Roteiro: Krzysztof Kieslowski. Produção: Marin Karmitz. Fotografia: Slawomir Idziak. Direção de Arte: Claude Lenoir. Edição Jacques Witta. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz. Intérpretes: Juliette Binoche, Benoit Régent, Hélène Vincent, Florence Pernel, Charlotte Very, Emmanuelle Riva e outros. Música: Zbigniew Preisner. Versátil Home Video/MK2. 1993; 1 DVD (100 min.), Cor, Francês, com legenda em português.

TROIS Colleurs: Blanc (A igualdade é branca). Direção/Roteiro: Krzysztof Kieslowski. Produção: Marin

Karmitz. Fotografia: Edward Klosinski. Direção de Arte: Halina Dobrowolska e Claude Lenoir. Edição: Urszula Lesiak. Roteiro: Krzysztof Piesiewicz. Produção executiva: Yvon Crenn. Intérpretes: Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Stuhr e outros. Música: Zbigniew Preisner. Versátil Home Video/MK2. 1993; 1 DVD (91 min.), Cor, Francês, com legenda em português.

YOSHIDA Kiju ga kataru Ozu Yasujiro no eiga sekai (O universo do cinema de Ozu Yasujiro narrado por Yoshida Kiju). Produção: Yoshida Kiju. Tokyo: Geneon Entertainment, 2005;1 DVD (180 min), Dolby, Cor., Japonês. Produzido em 1993.